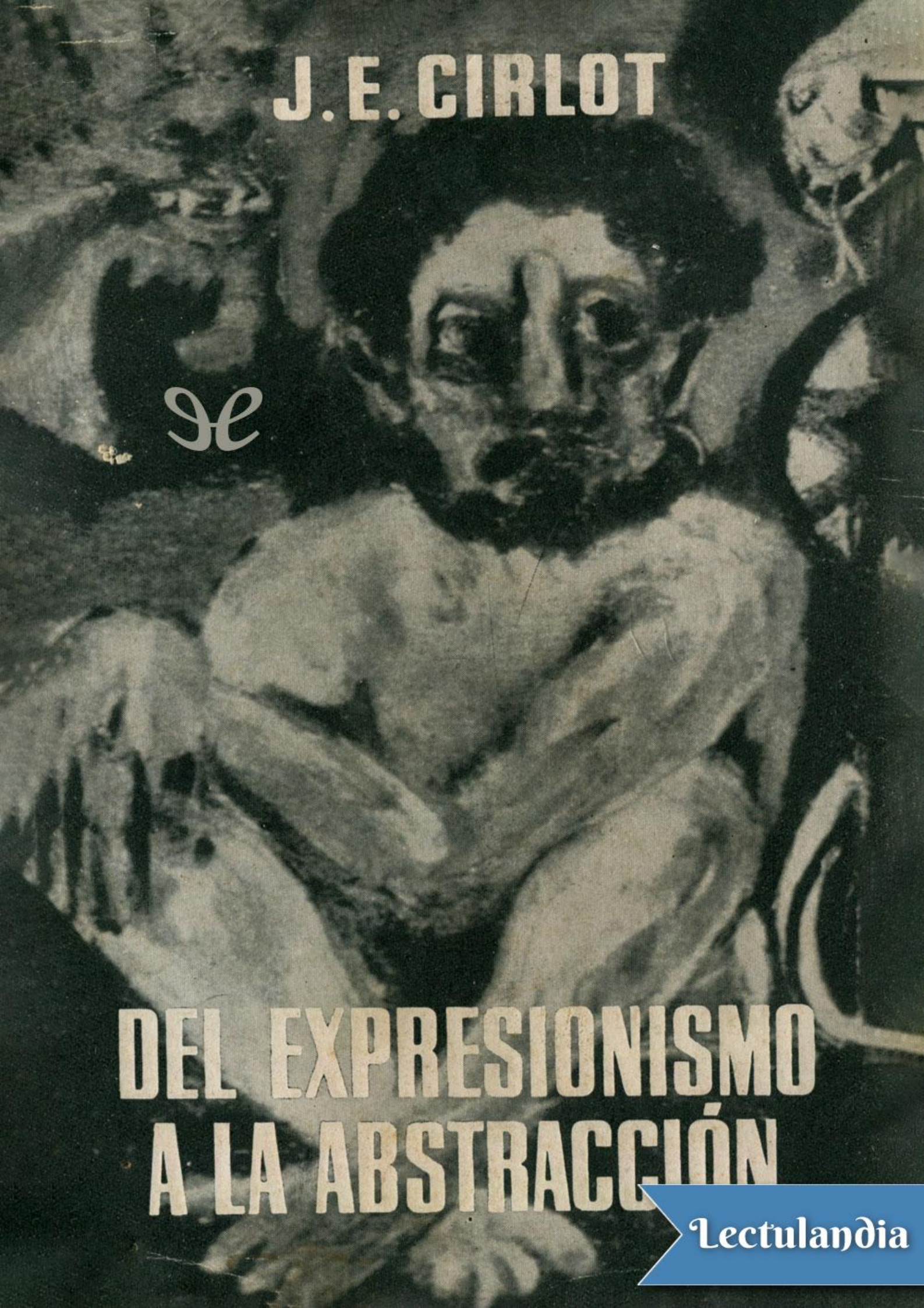
J. E. CIRLOT



DEL EXPRESIONISMO A LA ABSTRACCIÓN

Lectulandia

«Del expresionismo a la abstracción» es un ensayo fundamental de Juan Eduardo Cirlot que analiza la evolución de las vanguardias. El autor traza el camino desde el expresionismo hasta el arte abstracto, interpretándolos no como rupturas aisladas, sino como un proceso continuo y lógico de interiorización, síntesis y búsqueda espiritual en el arte del siglo XX.

Juan Eduardo Cirlot

Del expresionismo a la abstracción

ePub r1.0
Titivillus 22.07.2026

Juan Eduardo Cirlot, 1955

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Todo movimiento del infinito se efectúa por la pasión y ninguna reflexión puede producir un movimiento.

SÖREN KIERKEGAARD

Pues en vez de buscar la copia exacta de lo que tengo ante los ojos, me sirvo del color más arbitrariamente para expresarme con fuerza.

VINCENT VAN GOGH

La pintura es un organismo cuyas partes están compuestas de formas coloreadas.

HERWARTH WALDEN

Sólo he sentido la noche dentro de mí… Esto se ha expresado mediante una superficie negra que representa un cuadrado.

KASIMIR MALEVICH

Para Luis Marsans

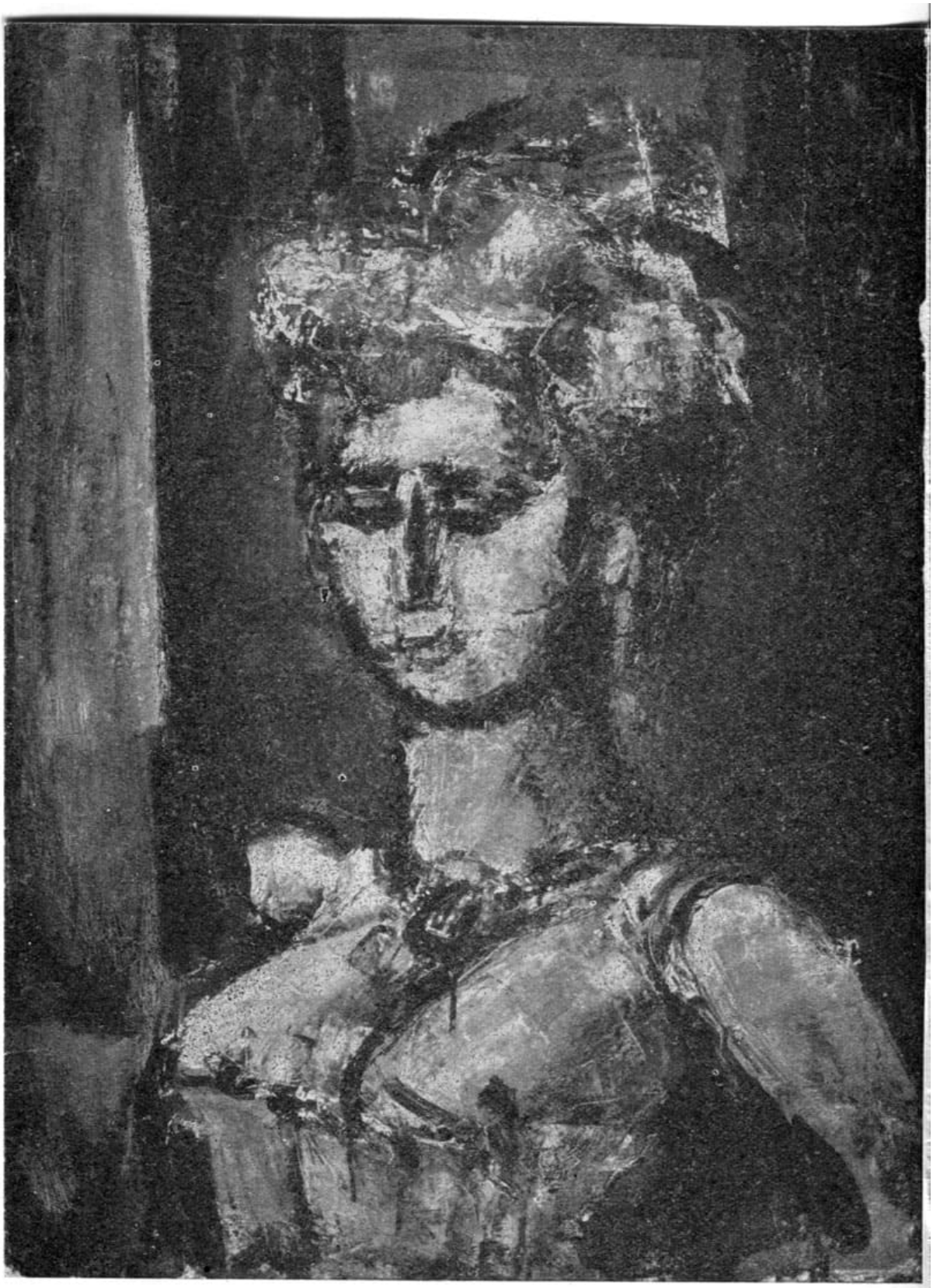
PREFACIO

Si Bernard Berenson pudo afirmar, al advertir que de pronto se comprendía y admiraba en los centros culturales europeos un arte primitivo cargado de agresividad, el arte negro, que «una era de barbarie se avecinaba», séanos permitido a nosotros asegurar que el naturalismo pictórico sólo pudo darse en la época de la «convivencia con el barro», es decir, cuando el hombre de 1870 descubrió la guerra de trincheras, el paisaje como primer término, la fe en el conocimiento científico inamovible, encajado en una realidad igualmente fija, en el valor absoluto de la escala metrológica habitual y normal, constelación de la que se está saliendo por los esfuerzos combinados de espíritus tan lejanos en sus preocupaciones como afines en lo esencial y en lo fecundo de sus búsquedas, los cuales nos han apartado del combate en el fango, de la sumisión a los terrizales iluminados por el sol crepuscular y nos han abierto con medios cuya pureza es superior a la del acero, el cristal y el diamante, un nuevo universo en el que la poesía, la música y la pintura surgen como encarnaciones de la cualidad cuantitativa, *del orden como organización de esencias cifradas. El cosmos de la abstracción sólo ha sido posible porque han existido antes los de la expresión y de la destrucción; sin llegar a odiar intensa y verdaderamente el mundo de lo dado, no hubiese sido factible encontrar nuevas articulaciones y sistemas de encadenamientos. Si algo nos libera del dolor o de la carga humana es la contemplación de la labor espiritual de quienes parecen haber estado en contacto con las ruedas de fuego, los querubines del Zohar, las reuniones de letras de Abraham Abulafia, para aprender el más secreto de los juegos: el de la iluminación de lo oculto, que, en este caso, significaba la aniquilación de los postulados simplemente materialistas que cegaban toda limpidez en el arte y en la física de fines del siglo* XIX, *aunque a cambio de ello infundieran una seguridad que no convencía a los*

precursores. Por esto Van Gogh se cortó la oreja y la existencia detrás de sus muros llameantes.

JUAN-EDUARDO CIRLOT

Mayo, 1954



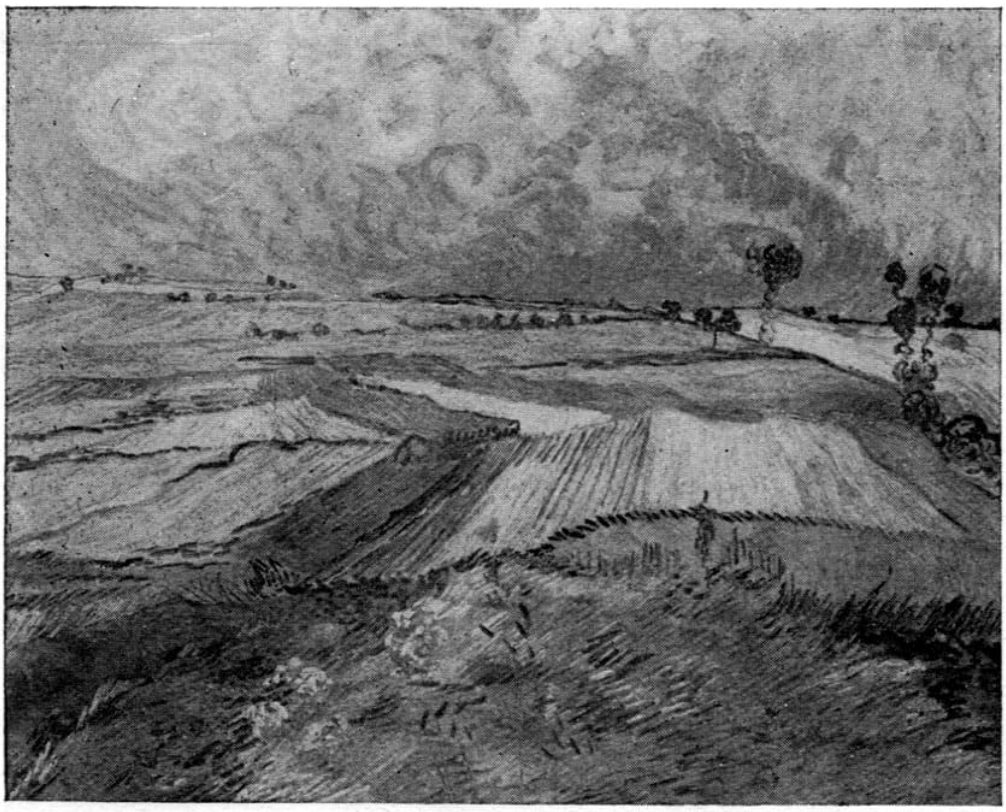
Rouault. — *Figura*

UNA CUESTIÓN PREVIA

Todos los esfuerzos del arte, de la poesía del presente, como los de la ciencia, parten de una intuición que Heinrich Rickert concretó con claridad extraordinaria en sus conferencias de 1898 y a la que dio forma definitiva en el libro *Ciencia cultural y ciencia natural*. Para nuestro objeto, basta que en el párrafo del autor mencionado substituyamos la palabra ciencia por arte, por pintura concretamente, y advertiremos cuán en consonancia con la experiencia del creador, experiencia llena de sufrimientos, tanteos, esperanzas y desilusiones, se hallan los conceptos de Rickert cuando éste dice: «Sin duda, puede indicarse que, en el conocer, lo que se quiere conseguir no es más que una reproducción o copia de las cosas; la ciencia tiene que "describir el mundo" como él es realmente, y lo que no sea una descripción que corresponda exactamente con la realidad, carecerá en absoluto de valor científico. Contra la manifestación de ese querer no se puede, naturalmente, decir gran cosa; pero cabe plantear la cuestión de si es posible o no la realización de ese querer. Inténtese sólo una vez "describir" la realidad exactamente y aprehenderla en conceptos "tal como es", con todas sus singularidades, para adquirir así una copia; pronto se verá cuán falta de sentido es semejante empresa. La realidad empírica, efectivamente, se manifiesta como una *muchedumbre incalculable* para nosotros, que parece ir creciendo sin cesar, conforme ahondamos en ella y empezamos a analizarla en sus particularidades. El "más mínimo" pedazo contiene más de lo que puede describir un hombre finito. Es más, lo que un hombre puede aprehender en sus conceptos, y por tanto en su conocimiento, es insignificante con lo que tiene que dejar a un lado. Si tuviéramos que *reproducir* esa realidad en conceptos, nos hallaríamos como cognoscentes ante un problema radicalmente insoluble. Y así, si algo ya realizado y cumplido puede legítimamente ostentar la pretensión de ser un conocimiento, habremos de atenernos, para el concepto inmanente de *verdad*, a la afirmación de que el conocimiento no es una reproducción,

sino una *transformación* y —podemos añadirlo— siempre una *simplificación,* comparado con la realidad misma».

La cuestión planteada por Rickert no hace sino incrementar su índice de autenticidad cuando trasladamos el problema del dominio del mero saber al de utilizar el conocimiento para reproducir visual, plástica, espacialmente los datos de nuestro concepto de lo real. Y la dificultad sube de tono en cuanto advertimos la certeza del aforismo de Von Gabelentz: «El lenguaje no solamente sirve al hombre para expresar cualquier cosa, sino también para expresarle a él mismo». Es decir, que lo real se abre en un dualismo insondable en el que la polaridad establecida por el sujeto y el objeto constituyen, pues, *dos muchedumbres incalculables* de datos que pugnan por emerger a lo consciente, a lo visibilizado, exigiendo la perennización, la «salvación» que concede la operación artística. Sin duda alguna, la doble heterogeneidad aludida es la que ha posibilitado, en el decurso de los siglos, la «variabilidad indefinida» de las obras y de los estilos. En la medida que éstos han construido modelos perdurables de la coincidencia del sentimiento y de la *simplificación* de lo real citada por Rickert, nos siguen interesando e infundiendo la creencia de que el conocimiento presupuesto por tales imágenes es valedero. La misma sensación de verdad, no sólo artística, sino totalizadora y de interpretación realista del universo, nos es dada por el Pantocrátor del Maestro de Tahull, que por la Venus de Botticelli; igual intensidad no es comunicada a través de una tela de Goya. Un principio cuantitativo dirige esa convergencia del valor; por el contrario, la modalidad de aprehensión de lo real varía de una obra a otra e incluso entre las de un mismo autor, según sea el tema de su cuadro o el sentido espiritual del contenido.



Van Gogh. — *Paisaje de Anvers*

La multiplicidad de tendencias artísticas se ha dado como coexistencia y simultaneidad en todos los tiempos, pero es evidente que en los dos últimos siglos se ha acelerado la velocidad de los cambios de orientación proliferando las practicabilidades y con ello la suma de corrientes distintas o contrapuestas. El estudio del arte como entidad intemporal, el eclecticismo, durante el siglo XIX; la arqueología y el experimentalismo a fines de dicha centuria y en la presente, han originado la multiplicación de las *transformaciones* de lo real, obligando a los espíritus vocados a la invención a impulsar hasta el máximo su esfuerzo hacia lo nuevo y lo desconocido, llegando en muchos momentos a posiciones que parecen surgidas de un *parti pris* hermético, cuando solamente son la lógica consecuencia de una evolución rigurosamente científica en una dirección determinada de la investigación de lo real.

Barnes. — *La tempestad*

Por parte del sujeto pasivo del arte, del que contempla o adquiere pinturas, se ha dado con excesiva frecuencia una incomprensión de este hecho esencial, de esta cuestión previa. Por fortuna, en cambio, la crítica de arte ha comenzado a orientar sus estudios hacia la *voluntad de una concreta forma artística*, mejor que hacia la discriminación de la capacidad. El mundo de los ismos es precisamente aquel en el cual el artista tiene plena conciencia del problematismo y establece *a priori* la demarcación, el horizonte de sus búsquedas, aunque éstas, las más de las veces, lo llevan mucho más lejos de lo previsto por la misma fuerza del lanzamiento y de las posibilidades abiertas en un tiempo determinado. Este enlace de los hombres, de lo posible, y de una época, es algo que tiene la precisión de un mecanismo de relojería; así, la personalidad de un Leonardo resultaría inconcebible en el siglo XII, pero la de Beardsley sería casi comprensible en el XV alemán. El período comprendido entre 1890 y 1920 *grosso modo* autorizó, obligó diríamos mejor, la variedad de los descubrimientos

formales y especulativos fundados en la especialización del artista, no en el tema —como aconteciera en los Países Bajos en la época del Barroco— sino en el análisis morfológico y representativo. Cual los científicos, que trabajan colaborando entre sí aunque la mayoría de las veces lo ignoran, sumidos como se hallan en sus cerrados círculos particulares, los artistas han creado mundos al parecer heterogéneos y distantes, cuyo enlace sin embargo es no sólo posible sino necesario. Las páginas que siguen intentan explicar la transición forzosa entre dos de las modalidades más puras del arte del presente.

EL SENTIMIENTO DEL MUNDO

No son los cambios del «gusto», palabra que nada o muy poco dice, sino las modificaciones del *sentimiento del mundo* las que originan las transiciones de los estilos. Dicho sentimiento, que se funda en una intuición colectiva ligada al alma de las razas, de los lugares y de las circunstancias históricas, recibe también la aportación de una serie de hechos y de datos de tipo consciente, espiritual y técnico. Fundamentalmente, a nuestro entender, el sentimiento varía por un cambio irracional que se fragua allá donde el análisis casi no puede penetrar; la astrología y algunas pretendidas relaciones de las matemáticas y la historia han intentado encontrar la causa o cuando menos el ritmo de esas movilizaciones de «lo interior», las cuales serán o no objeto de conocimiento, pero no pueden ser negadas en virtud de los resultados que arrojan en cualquier campo histórico o cultural. El concepto de *paideuma*, de Leo Frobenius coincide con el *ello* de Carl Jung; esa entidad autónoma e independiente, sobre la cual se deslizarían los movimientos psíquicos colectivos, recibiendo su impulso y reflejándolo a su vez en las conciencias individuales, viviría su propia existencia por debajo de la nuestra y sus cambios de humor, por así decirlo, ordenarían las transformaciones exteriores de la cultura y del arte. Si se rechaza esta hipótesis, son las determinaciones secundarias establecidas por Taine las que pueden todavía explicar dichos fenómenos. En la historia del pensamiento humano se comete con demasiada frecuencia el error de despreciar los descubrimientos de la época anterior para entronizar los que, la mayor parte de las veces, no vienen a invalidar sino sólo a completar lo precedente.

Picasso. — *Naturaleza muerta con pan y mandolina*

No cabe duda de que, lo que suele denominarse «imagen del mundo», o síntesis racional o intuitiva de los datos de las ciencias en un momento cultural dado, también influye en el carácter del estilo correspondiente. El arte gótico sólo pudo producirse en un momento de equilibrio supremo entre el sobrenaturalismo bizantino y el humanismo del Renacimiento, época en que todo lo de «este mundo» era percibido como una serie jerarquizada de posibilidades tendiendo al fondo dorado del «universo superior». La limpidez del linealismo francogótico, el aislamiento de las figuras en un espacio nítido, en el que el paisaje y lo accesorio, si se presentaba, era en un segundo término o como lejanía, sólo podía satisfacer en una época de «intocables», de diferencias sociales rigurosas, de respeto infundido por la creencia absoluta de la inmortalidad de las almas de las que sólo envolturas visibilizadas eran los cuerpos. La armadura del caballero contribuía también a aislarlo del exterior, protegiéndole de peligros no sólo materiales sino espirituales; el San Jorge

de Pere Johan, por ejemplo, lleva un yelmo que recuerda las escafandras de los buzos: es el equivalente del sentimiento de relación con un medio impuro o extraño a la particular esencia. El caballero en su armadura penetraba en la atmósfera terrena como en la batalla, siempre sintiéndose en un medio hostil, en un «mundo» que era un enemigo, como la carne y el demonio, de su alma imperecedera.

No solamente se producen los cambios de estilo por la simple modificación de la imagen, respondiendo a una mutación del ambiente cultural; hay variaciones indirectas que contribuyen a acelerar la ruptura; entre ellas citaremos las dos que, a nuestro modo de ver, tienen la mayor importancia: la primera, es la evolución interna del estilo, cuando éste llega a su madurez o se sume en el agotamiento de lo acabado, de lo perfecto y sufre la crisis de asfixia que prepara la metamorfosis, o penetra en regiones que están más allá de sus reales posibilidades y entonces se genera un hibridismo que introduce el desasosiego en su interior precipitando el fin de la modalidad. Si perfección es finalidad, se comprende que, una vez conseguida aquélla, ésta sea su consecuencia inmediata. En ocasiones, el cambio se anuncia por una desviación del interés, que, de lo general pasa a lo particular; de lo correspondiente al sentimiento, desciende hacia lo técnico. Y así se realiza la segunda variación indirecta a que antes aludíamos, la cual es el cambio de técnica, de procedimiento. Dicho cambio puede preceder a la modificación del concepto estético o ser un resultado. A fines de la Edad Media, cuando el óleo substituyó al temple, se produjeron una serie de fenómenos que permiten comprobar estas sutiles interacciones del sentimiento del mundo, la técnica y el estilo. Descensos de calidad, caídas en lo morboso y delicuescente, inadaptaciones a la función, advertían al artista que la hora de abandonar una larga tradición había llegado.

Kandinsky. — *Paisaje* (1910)

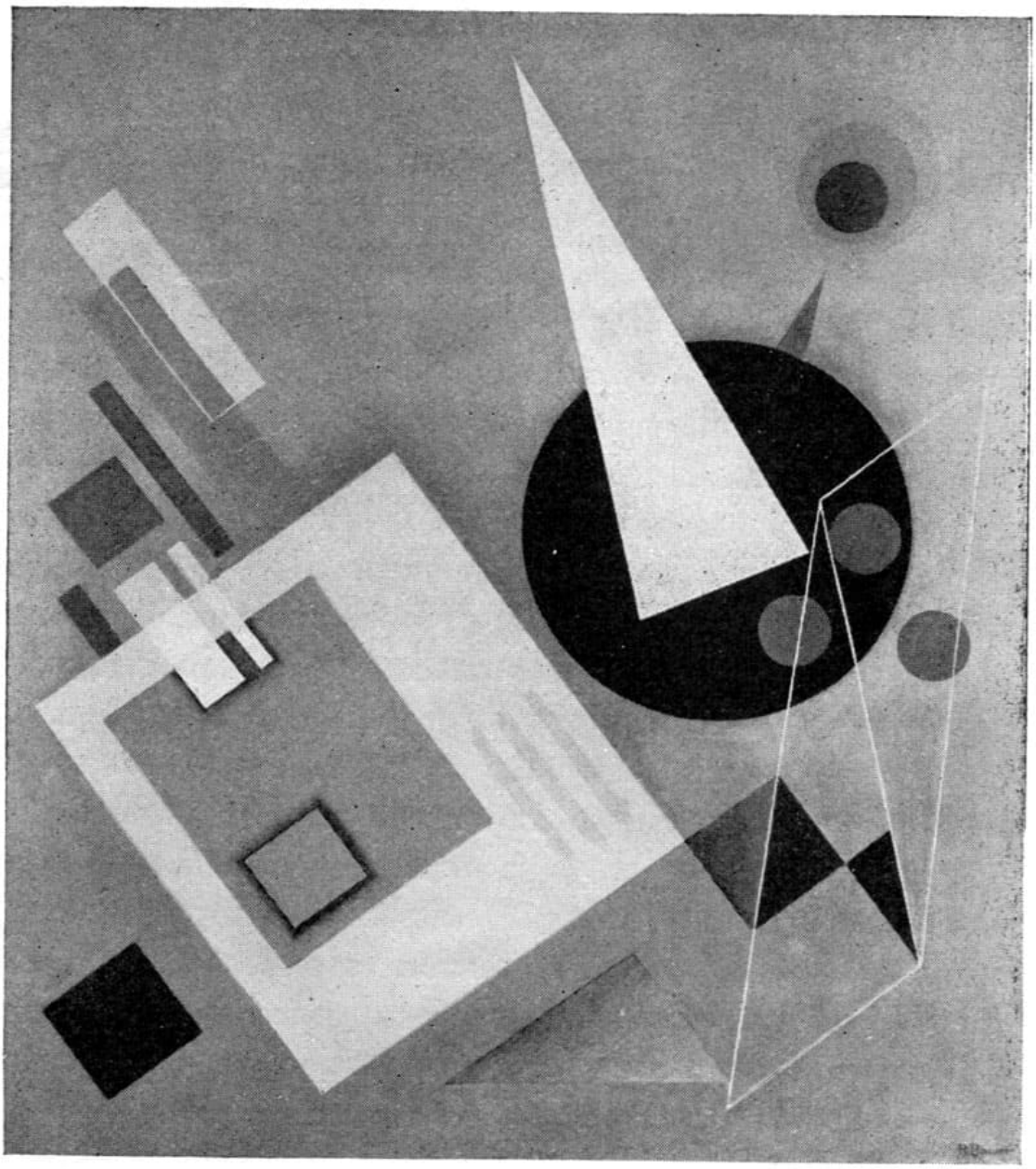
Y no sin dolor se rompía con las enseñanzas del pasado para seguir las de los maestros geniales que se ponían abiertamente al servicio de lo nuevo, es decir, de lo vivo y determinado por el reciente sentimiento del mundo. Algunas escuelas, en particular las que habían logrado los mejores éxitos con una técnica y concepto determinados, se resistían a ceder y arrastraban una decadencia lánguida hasta su desaparición o transformación. Vemos esto, por ejemplo, en los sieneses del Cuatrocientos, paralelamente a la rapidísima evolución de la escuela florentina, en la que cada pintor importante es un verdadero genio que salva espacios increíbles en sus avances y descubrimientos; lo vemos también, en el siglo XX, cuando los artistas que se niegan a reconocer que ya *no es posible* practicar el academismo, siéntense en falso sin embargo y, en medio de sus vacilaciones, sólo aciertan a defenderse atacando a lo que en el fondo saben es auténtico.

Efectivamente, una de las mayores transformaciones del sentimiento del mundo, y por consiguiente del estilo, se ha producido entre la última década del siglo XIX, con antecedentes que se remontan a cien años atrás, y la finalización del primer cuarto del XX. Posromanticismo transiendo a tecnicismo; esta es la fórmula general que engloba cuantos fenómenos parciales enmascaran la unidad del proceso y que no son sino especializaciones del mismo; dentro de esa transformación que lleva de la más terrible desesperación humana a la frialdad de la renuncia unida a la voluntad de un nuevo clasicismo, el paso de lo expresionista a lo abstracto resulta de lo más ejemplar. Es por esta causa que hemos titulado así al presente ensayo, ateniéndonos al mismo espíritu que impulsó a un grupo de artistas alemanes reunidos en Dresde a principios de siglo a dar a su asociación y a su arte el nombre significativo de *Die Brücke* (El Puente).

EXPRESIÓN Y ABSTRACCIÓN

Para comprender la relación interna entre el incremento desbordante de la expresión y la abstracción, hemos de dilucidar algún extremo. Primeramente lo que concierne al carácter diferencial de cada modalidad artística del presente; en efecto, a partir de la división entre intención realista (Caravaggio) y academismo idealista (Guido Reni), la pintura fue ahondando progresivamente en el dominio de la *intensidad particularizada*, abandonando en igual medida la aspiración a la armonía entre todos los factores de la creación o los más importantes. El impresionismo, en 1874, fue uno de los pasos decisivos hacia la liberación y subversión de un componente determinado, el cual, al asumir la intencionalidad fundamental del arte creado bajo su signo, imponía a la tendencia en cuestión seguir avanzando por la misma dirección hasta agotar las posibilidades inherentes a ella. De la transformación peculiar que ha presidido el origen de cada ismo (subestilos de lo posromántico y del llamado «estilo técnico» con bastantes razones que justifican el apelativo) resulta que lo predominante sea: en el modernismo, la estilización deformada, la búsqueda morfológica; en el expresionismo, como su nombre indica, la expresión: en el fauvismo, el color concebido decorativamente y el arabesco de la línea figurativa suficiente; en el cubismo, la desarticulación de la imagen visual, la creación de elementos aptos para una nueva organización de las formas; en el futurismo, la dinámica de los elementos cubistas situados en una perspectiva más retórica que patética; en el surrealismo, la eclosión del contenido como impulso formante; en el postexpresionismo de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) el reencuentro de la forma límite, de la corporeidad, en la que se interioriza la expresión; y en el arte abstracto, la independencia de los factores no figurativos, se hallen en el dominio de lo orgánico o en el de lo geométrico.

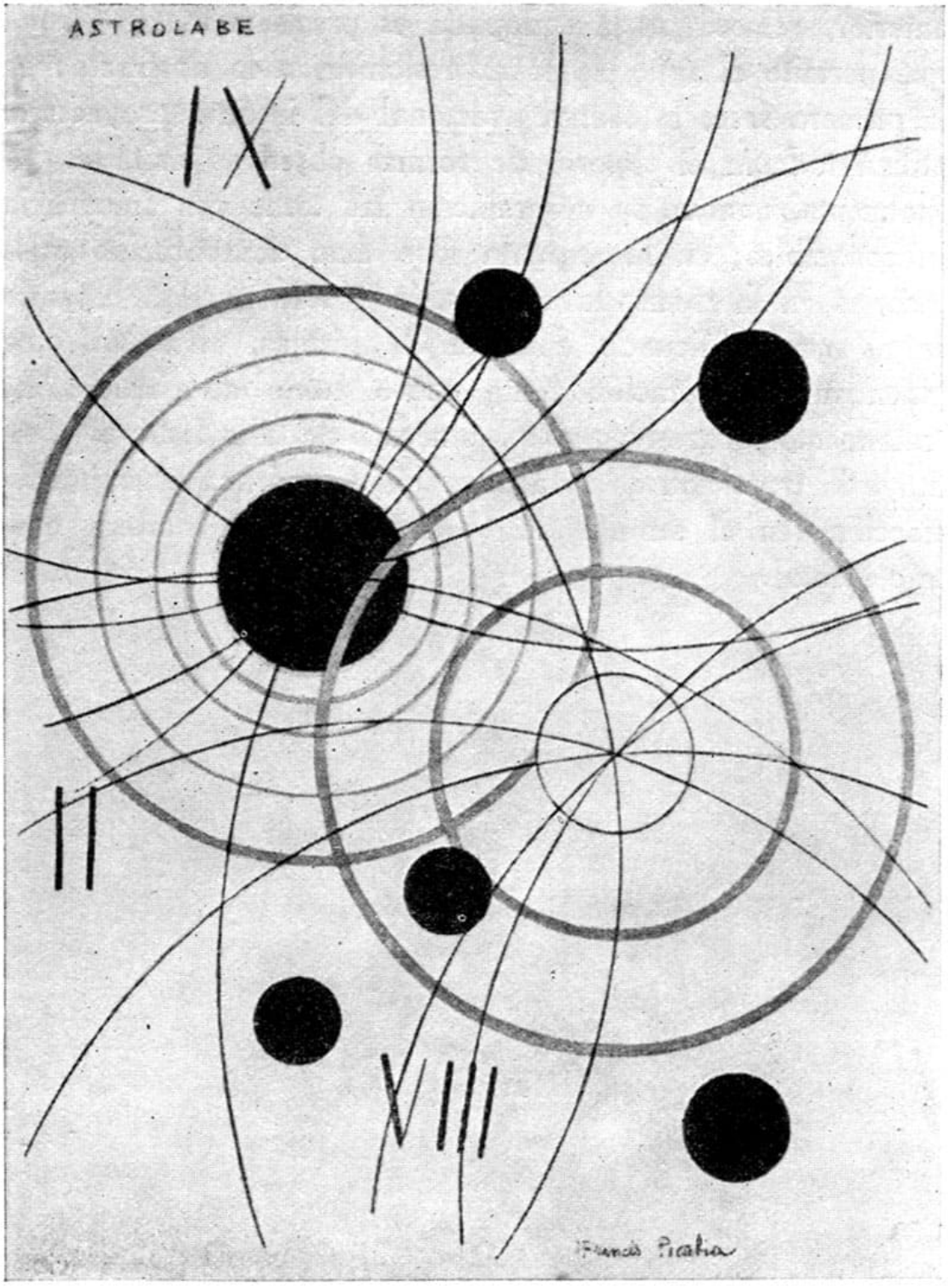
Hemos dicho que el expresionismo viene determinado por la entrega a la *expresión* como poder dirigente de la sinergia artística. Hemos de explicar más claramente lo que entendemos por el concepto de expresión; pues no nos referimos a lo que de modo habitual se entiende por ello. La expresividad intensificada conduciría al *expresivismo*, pero no al expresionismo; de lo cual se deduce que esa línea se dirigiría más a lo ilustrativo que a lo propiamente formal, más hacia lo teatral y mímico que hacia lo que corresponde a la creación pictórica en sí. En consecuencia, tender al expresionismo no es aumentar las actitudes expresivas (temáticas, arguméntales, histriónicas), sino sumir de golpe la totalidad de la obra en lo *expresante*; con este neologismo queremos aludir a una fuerza acaso misteriosa, que nos retrotrae al «ello» de los psicoanalistas; fuerza que se manifiesta en la pintura como *la subversión de la materia pictórica*, del hervoroso caos compuesto de calidades y color en íntima unión y en alucinante energía. La objetividad de este proceso, su independencia frente al artista, diríamos, no impide que se convierta en el más perfecto instrumento para la explicación de ciertos estados subjetivos en concomitancia con la sorda agitación material. Esa vocación de volcán, que manifiesta la pintura expresionista, se adapta como un guante a todo *pathos* trágico, de angustia, desasosiego, dolor lancinante, anhelo de destrucción y disolución de lo que el Gautama Buda denominara «las formaciones».



Bauer. — *Cuadrado naranja*

Desde los puntos de vista de Bernard Berenson, en su *Esthétique et Histoire des Arts visuels*, el expresionismo equivale, por una parte, a la convergencia furiosa del factor formal (valores táctiles) y del movimiento; por otra, a la anulación de los «valores respiratorios» por obra de los «viscerales»; la vida abismal emerge súbita y envuelve en su oleada las frágiles constituciones figurativas englobándolas en su ritmo de llama o de barro en avenida; las proporciones, la composición espacial, el tema incluso y hasta la imagen desaparecen casi. El color y la materia se

imponen como poderes victoriosos y anulan o disminuyen a las otras cualidades. Tal impulso conduce, en último extremo, a una atomización de los objetos (y con ellos de la imagen del mundo), bien por la vía de la masificación y confusión, o por la íntima necrosis de los tejidos de la realidad visual hasta que se transmutan en puros ritmos que aspiran a evadirse de lo sensible. Agitación general, ritmismo, esquematismo ondulante o quebrado, indelimitación, fragmentación, distorsión, dilaceración, vibración, son las notas del arte expresionista, que, sin embargo o, mejor, a causa de ello, tiende a la magnificación de la muestra de ese proceso exteriorizado y busca la monumentalidad, la exhibición grandilocuente del sufrimiento y de la descomposición activa.



Picabia. — *Astrolabio*

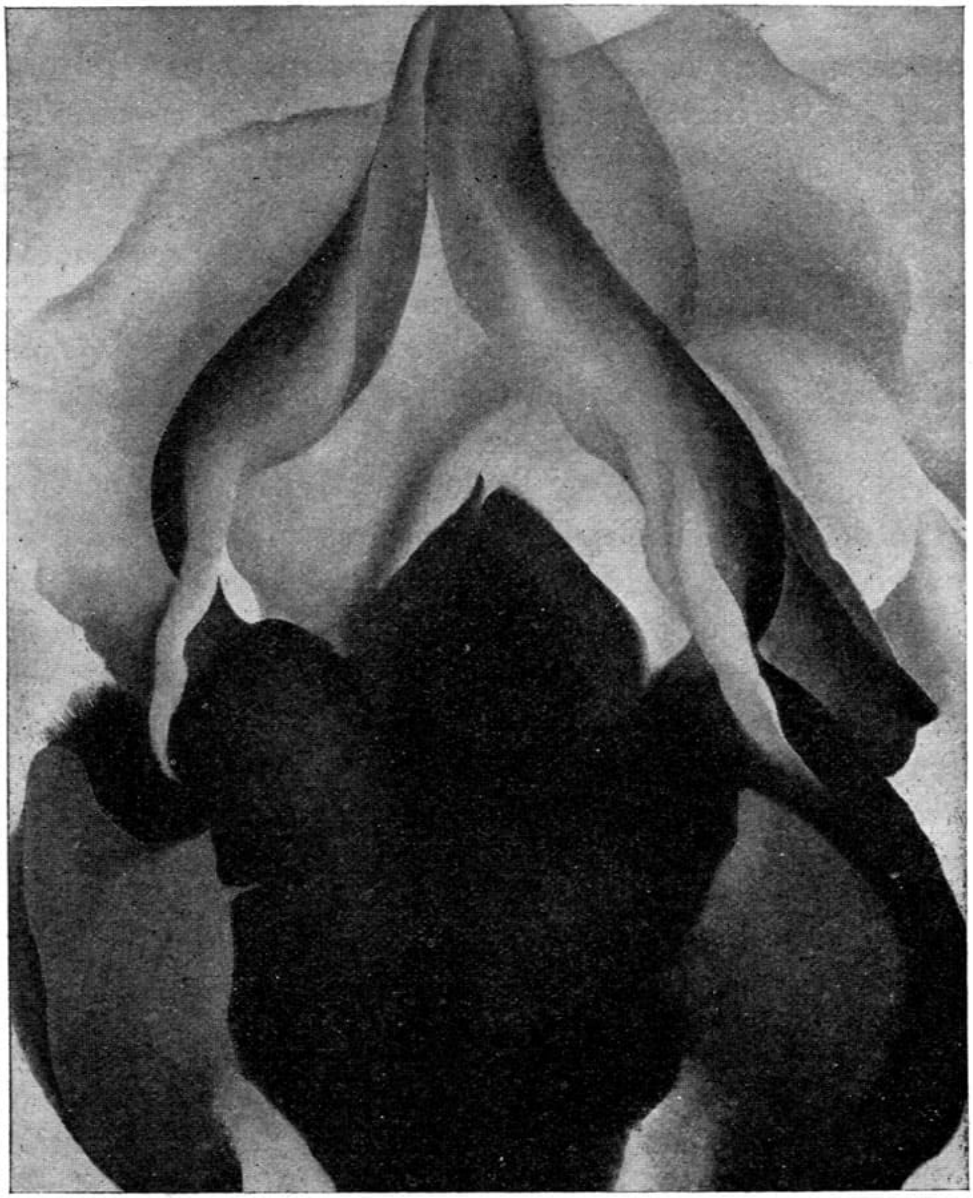
Con lo que hemos descrito queda en el fondo explicado la transición a lo abstracto, pero no podemos dejar de lado un distingo importantísimo. La palabra *abstracción* puede entenderse en dos sentidos, si no opuestos, diferentes. Según Worringer, abstracto es lo contrario al resultado de la *Einfühlung* (endopatía, simpatía simbólica, proyección sentimental). Teóricamente, su aserción es correcta; en lo no figurativo y no objetivo, no hay aún abstracción si la forma y el movimiento obedecen a la proyección del sentimiento del artista en tales receptáculos; solamente se llega a la helada comarca de lo abstracto cuando la geometría impera de modo total y lo orgánico ha sido desterrado y olvidado. No obstante, como los nombres de las tendencias surgen espontáneamente y no podemos rechazarlos por una interpretación racionalista, se entiende generalmente por pintura abstracta la no figurativa (no imitativa, no representativa de figuras de seres humanos, animales, plantas, minerales u objetos artificiales o paisajes), esto es, la pintura que se funda en el efecto estético producido por el color puro, la forma pura y la calidad pura, al margen de todo sentido representativo y aunque las «melodías visuales» que aparezcan en la obra sean en realidad más «otra figuración» o «figuración de otra cosa» (de la proyección sentimental) que «no figuración». Recapitulando estos datos con lo anterior, vemos que la endopatía es precisamente la fuerza que permite el salto de lo expresionista a lo abstracto; en la primera fase, la fuerza irracional del instinto proyectado utiliza *todavía* el soporte de formas objetivas imitadas visualmente, aunque su deformación las torne con frecuencia irreconocibles; en la segunda fase, han desaparecido tales escorias en la tremenda combustión y sólo quedan flotando en el magma licuado destellos de formas, elementos que piden su consideración como nuevo punto de partida. El tratamiento progresivamente geométrico de tales factores constituye la transición de la abstracción biomórfica o seudoabstracción (en el sentido de Worringer) a la pintura abstracta total.

ANTECEDENTES DE LA PINTURA EXPRESIONISTA

Aun dentro de lo que puede considerarse expresionista, caben dos modalidades diferentes, de las cuales sólo una es prototípica y característica de la tendencia, en su clímax que abarca el período entre 1890 y 1920. Toda agitación, dinamismo, violencia, predominio del color y de la distorsión *puede* ya considerarse inmerso en lo expresionista, dado que la esencia del fenómeno es, como dijimos, la subversión de ciertos componentes del complejo artístico, los cuales asumen la máxima importancia con detrimento de los demás. En este sentido, Rubens es más expresionista que Vermeer y Delacroix más que Ingres. Más profundamente expresante es la subversión que pone el esquema sobre la paciente imitación formal, como en el arte primitivo o en el cristiano de los primeros siglos, o la que eleva lo horrible, lo feo, lo grotesco (temáticamente) por encima del ideal de belleza serena o aun incierta. Los monstruos del Bosco, los enanos de Velázquez, los esperpentos de Callot o de Goya, son sin duda algunas protestas contra un orden espiritual que desdeña el mensaje de las Bienaventuranzas. No cabe duda de que la visión de un ser deforme u horrible, creado así por las fuerzas ignotas e irresponsables de la naturaleza, o por la inescrutable voluntad divina, puede suscitar un movimiento de compasión que llegue a identificarse con el amor y a pedir una gestión artística que perennice y salve también lo desgraciado, lo radicalmente carente de las cualidades superiores de gracia, armonía, hermosura, riqueza. En su libro *La Laideur dans l'Art à travers les âges*, Lydie Krestovsky analiza hasta las últimas consecuencias este factor importantísimo, señalando cómo en el siglo XIX, en especial en sus últimas décadas, «la belleza cede la plaza a lo deforme», hecho que permite la paradójica percepción de temas, modelos u obras «hermosamente feos» y también la de lo contrario, es decir, de lo «feamente bello», sentimiento que parece particularmente apto para

expresar la reacción del artista rebelde ante las mansas realizaciones del academicismo clasicista de cualquier tiempo.

Pero la subversión típica del expresionismo como movimiento estético consciente de su finalidad y de sus posibilidades es la de la materia contra la forma. Si el mundo, según Schopenhauer, podía experimentarse «como voluntad y representación», el expresionista ponía toda su aspiración vital en la primera nota estrangulando la segunda o reduciéndola al mínimo. La voluntad se identifica con el hervor material, con la música de la masa aflorando en un ritmo continuo; la sensibilidad proyectiva aniquila la perceptivo-espacial y el expresionismo aparece como un *romanticismo materialista*, desasosegado, tan adversario del romanticismo idealista de principios del XIX como del mero materialismo de la segunda mitad de la centuria del «progreso». El hecho técnico que posibilitó su avance procede sin posible error del impresionismo; éste enseñó a disolver la forma en la luz; mostró que el *sfumato* de Leonardo no era sino la más tímida de las advertencias frente a un tesoro de practicabilidades. Antes del éxito impresionista frente a las formas cerradas, no era concebible una alteración intensa más que en el sentido de la esquematización (precisando más aun los límites y direcciones formales) o de la deformación (expresando por nuevas articulaciones). Basta analizar, por ejemplo, una pintura de Grunewald, para advertir que las formas equívocas de lo táctil, la vibración en que sume los contornos, la distorsión de las figuras, la inadecuación de las expresividades, no puede romper la angostura de los seres representados y hundirlos en la disolución. Hubo de llegar la época en que se presintió la provisionalidad de todo, la interacción de todo, la época en que se llegó a creer que no hay separación substancial entre espíritu y materia, ni hay agua o tierra, sino barro. Y surgiendo de esa situación especificada por el naturalismo-impresionismo, vino la búsqueda de la conversión del resultado artístico en un símbolo del sufrimiento humano, de su exasperado anhelo de órdenes diferentes fundados en la norma espiritual.



O'Keeffe. — *Iris negro*

Consecuentemente, podemos encontrar antecedentes del expresionismo atípico en el colorido de Rubens, en el amor de Rembrandt a las calidades de la materia, en la delirante improvisación de Goya enfrentándose con los espectros de sus sueños nocturnos o diurnos. Pero sólo hallamos avances en la dirección del movimiento expresionista a partir del momento en que los artistas se permitieron deshacer materialmente las figuras en su ámbito, convirtiendo las líneas dinámicas de una catedral gótica en borbotones de ceniza o lava. La estética de lo «pintoresco», como se ve en bocetos barrocos o románticos, con su

composición por disposición de formas puramente expresantes, debe señalarse como otro antecedente. Sin embargo, son la disolución formal de Claude Monet, el fragmentarismo de Degas, la deformación agresiva de Toulousse-Lautrec los hechos que nos permiten descubrir los primeros enlaces técnicos y estéticos de la corriente expresionista, afirmada por una sucesión de aportaciones diversas entre las cuales hemos de citar: el exotismo de Gauguin (1848-1903), que preparó el terreno para la asimilación del arte negro; la simplificación constructiva de Cézanne (1839-1906), que permitió la concepción del cubismo; la valentía primitivista de Henri Rousseau (1844-1910), cuyo arte autorizó todos los experimentos con tal que la *fuerza* de su razón de ser interna los justificara.

ENSOR, VAN GOGH, MUNCH

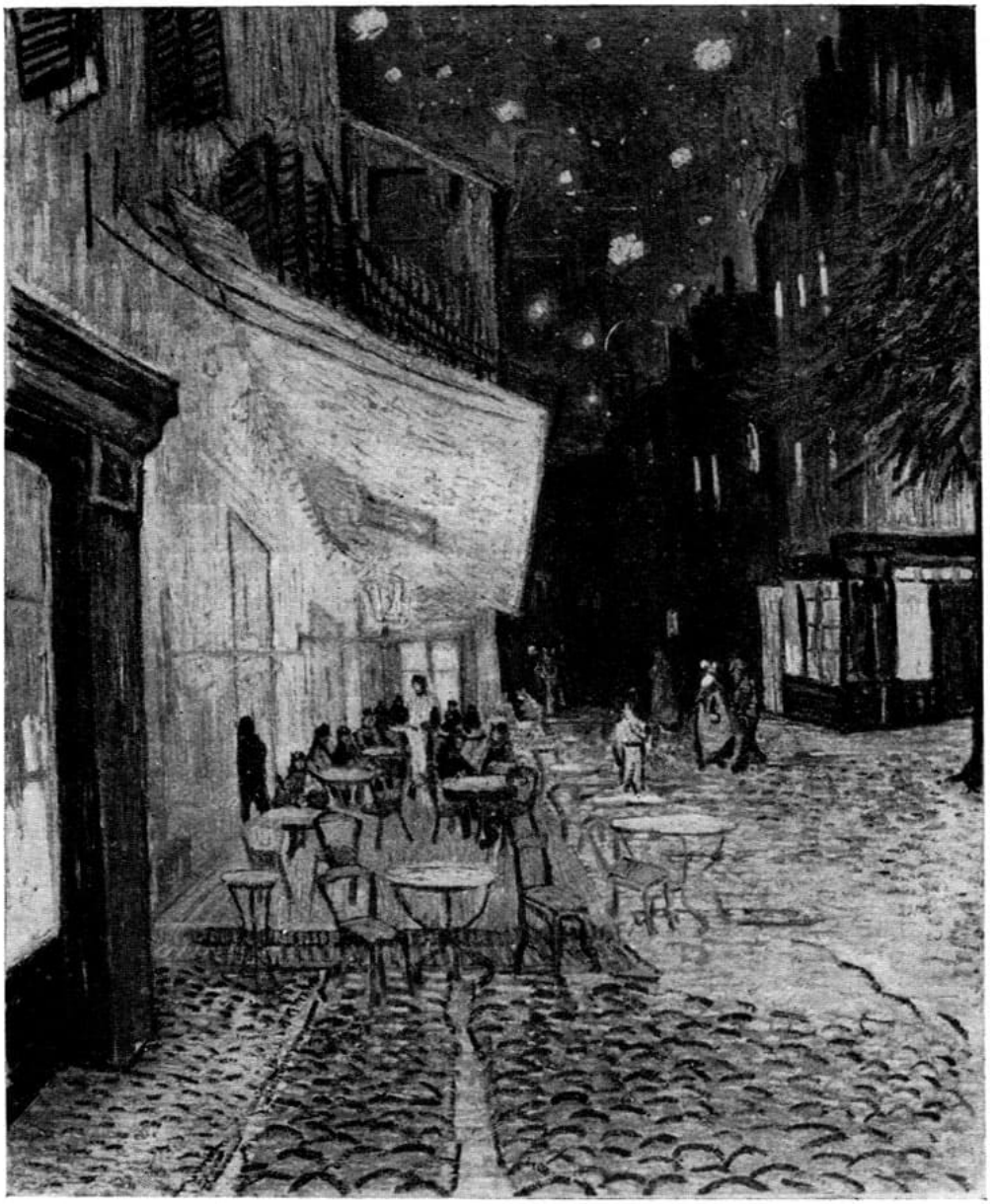
En las realizaciones concretas de los expresionistas o de sus directos precursores, hallamos versiones distintas del sentimiento trágico que hemos descrito en su fragor original. Se traduce en formas intermedias, las cuales se relacionan con otras modalidades de arte del «período crepuscular» de fin de siglo, y también con el espíritu de la época plasmado en creaciones musicales, literarias, en inquietudes sociales y místicas. Wilhelm Hausenstein señala que los comienzos del expresionismo coinciden con la obra de cuatro exponentes del arte gráfico y del grabado: Odilon Redon, James Ensor, Edward Munch y Alfred Kubin. Por nuestra parte, aceptamos lo que se refiere a los tres últimos; Odilon Redon corresponde mejor a la espiritualidad simbolista y a un presurrealismo no demasiado literal, si bien hay en su pintura preocupación por la materia y efusiones cromáticas de gran intensidad. También es evidente que el expresionismo, antes de constituirse en una escuela de grupo, aparece en profunda interacción con las tendencias dominantes en el último cuarto del siglo pasado: naturalismo, impresionismo, simbolismo, modernismo. La pasión por el arabesco, la estilización, la disolución de las formas en la atmósfera, la alusión de los contenidos a situaciones arquetípicas o simbólicas, la temática figurativa, que a veces podría ser tachada de «literaria» por su proximidad al mundo que se transparenta en las obras de Ibsen, Strindberg, Jacobsen, primeramente, y de Hermann Hesse, Franz Kafka, Georg Trakl y Morgenstern después, prueban dichas conexiones.

La obra de James Ensor (1860-1949), tanto en lo que concierne a sus grabados, como en lo relativo a la pintura, tiende a la sensibilización del detalle, atomizando las superficies, bien por rayado sutilísimo y trabajado, o por pincelada suelta que presenta vibraciones lumínicas en trance de convertirse en huellas de una fuerza patética inverosímil. En sus temas, abunda lo grotesco, lo cruel, junto a asuntos religiosos, sociales y eróticos;

las grandes pasiones humanas son traídas a escena y empujadas por transverberación hasta el tembloroso plano pictórico, en el cual las figuras surgen como apariciones o formas tendiendo a la disolución. Las máscaras (símbolo de la metamorfosis) abundan en su obra salpicada de expresiones que luchan entre lo visual y lo musical. *El jardín del amor, Máscaras y esqueleto*, exponen la *Weltanschauung* de un artista que hubo de vivir obsesionado por la íntima relación del amor y la muerte, unidos entre sí por las gotas discontinuas de luz, el color y el sonido. El factor expresionista opera en Ensor, como más tarde en Kubin y en Kokoschka por agitación y vibración, por descomposición de las superficies, de las masas y de las formas, contrariamente a lo que observaremos en otro artista belga Constant Permeke, que agolpa en sólidas unidades de eficacia brutal lös componentes formales y espaciales.

Vincent Van Gogh (1835-1890), con la historia de su locura y la frenética evolución de su arte en los últimos años de su existencia, probó que la «voluntad artística» podía llevarse hasta las fronteras de lo inefable y más allá aun. Tras su etapa de evangelizador (1878) y de París, la amistad con Gauguin le ayuda a liberarse de los principios estéticos del impresionismo, de la sumisión a la inmanencia de las cosas; su período de Arlés le depara la ocasión tan breve como intensa de admirar los horizontes de la pintura utilizando el color y el ritmo como elementos esenciales. A los grises, negros y ocres de la primera época sucede el fulgurante amarillo de cromo, el azul cobalto, el violeta y el blanco; a las influencias de Delacroix y Millet, la del arte japonés y la de su propia intuición que le descubre la posibilidad subjetiva de la expresión para: a través de la experiencia de su alma, referir las más extremas tensiones de lo humano. Sólo por efecto de la «temperatura» del temple de Van Gogh puede explicarse ya morfológicamente la aparición y progresiva intensificación de su universo de montuosas ondulaciones, en el que la tierra tiembla como el mar y las olas de este océano de color crepitan como llamaradas; desde los *Girasoles*, de 1888, al *Autorretrato*, de 1890, produce aquellos paisajes con cipreses, la portentosa *Noche estrellada*, en la que se visibilizan por vez primera en la historia de la pintura las fuerzas cósmicas, la energía que origina las nebulosas. Cosmicismo, religiosidad «libre», comunicación directa con «las más terribles pasiones humanas», que quiere expresar con el rojo y el verde en su *Café en Arles*, son a partir de este momento los factores ideológicos fundamentales del

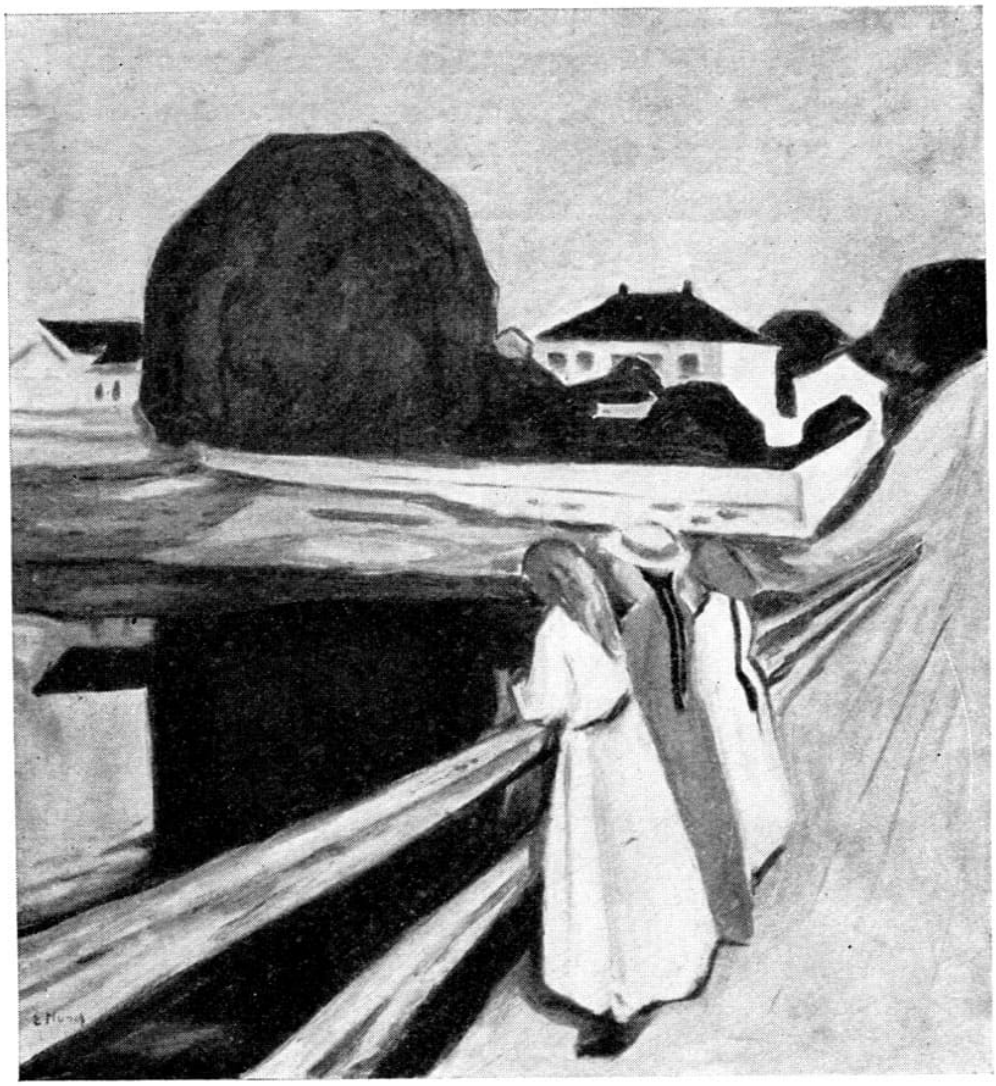
expresionismo. La aportación correlativa en el dominio de la decoración (en el sentido de Berenson) es que en su arte *el movimiento de la materia-color domina al de la forma* preparando la futura desaparición de lo figurativo e imitativo. Cual en el período de la locura de Hölderlin, en la última y decisiva fase de la pintura de Van Gogh se asiste en una destrucción del «metro» en beneficio del ritmo, y la libertad del caos original y primigenio se apodera de la composición removiéndola y traspasándola de parte a parte; aquí sí que se cumple el principio de la no separación entre el espíritu y la materia; el inconsciente universal sensibilizado se adueña de la representación artística y la somete a su desencadenada potencia, que se resuelve en ondulaciones ilimitadas.



Van Gogh. — *Terraza de café por la noche*

El noruego Edward Munch (1863-1946), cuyo arte ejerció gran influencia en Alemania es principalmente un aguafortista. Su pintura contiene mucho de ilustración, con premoniciones indudables frente al arte de los expresionistas de principio de siglo e incluso de Picasso. Más próximo al modernismo y a la estilización deformante que los otros precursores considerados, su forma es sumamente característica y en ella se cobija la significación temática, de inspiración trágica y conmovida. El color es en Munch sordo y crepitante, con reflejos de masa en ignición, rojos y carmines intensos en contraste con rosados y masas de negro. Las

estrías de la madera, sus nudos que son la condensación visible de las fuerzas formantes del material parecen estar siempre en su conciencia, aun cuando trabaje al óleo. Y vemos que sus formas siguen esquemas de masas y líneas horizontales o se enroscan en torno a centros atractivos, operando por condensaciones y dilataciones contrapuestas de modo similar al que empleará Kandinsky en sus obras de primera época. El asunto erótico y dramático, la poesía tensa de la «situación», cual el teatro nórdico de aquel tiempo, situado hacia el 1900, acertó a reflejar, están siempre presentes en la creación de Munch, que parece puesta al servicio de una tendencia profética: la de delatar el «grito» no proferido, pintar el paisaje del terror entrevisto.



Munch. — *En el puente*

EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Otto Weininger escribía en las páginas de su diario: «Mi alegría por el *Paholl* en la clase del Gimnasio es la alegría que siento por el caos. El espacio tiene parentesco con el caos; su esencia consiste en el establecimiento de la distancia. Enfermedad y soledad están relacionadas; las tres dimensiones se huyen entre sí, el espacio no tiene ninguna unidad, es la totalidad de toda la exteriorización de las sensaciones, de todo el yo como inconsciente». Y también: «Una posibilidad en el mar corresponde a la locura. El mar bajo nubes… incapacidad para la alegría». En el año 1903 se suicidaba, en el mismo momento en que unos pintores obsesionados por el arte trágico de Edward Munch constituían en Dresde la asociación *Die Brüche*. En realidad, el impulso expresionista era una constante del alma germánica (propensión a la fantasía, a la abstracción orgánica, al dinamismo) e incluso en los artistas que a principios de siglo militaban bajo los principios del naturalismo, impresionismo o estilo *Jugend* podían descubrirse acentos fuertemente patéticos, cual en Louis Corinth, Max Slevogt y Leo von König. Pero los grabados de Munch y la colección de arte negro y oceánico del Museo Etnográfico de Dresde, a la vez que el ejemplo de Van Gogh y la fuga de Gauguin a los Mares del Sur debían proporcionar una orientación más concreta a quienes anhelaban un arte que no se pusiera al servicio de las cosas, sino que las utilizara para sus finalidades proyectivas. Desde 1903 a 1922, el expresionismo fue conquistando amplias zonas del arte, hasta convertirse en tendencia oficial alemana, decaer como movimiento y ser substituido por la *Neue Sachlichkeit* y la abstracción, aun cuando grandes artistas expresionistas prosiguieran su obra durante las décadas siguientes.

Nolde. — *La muerte de María*

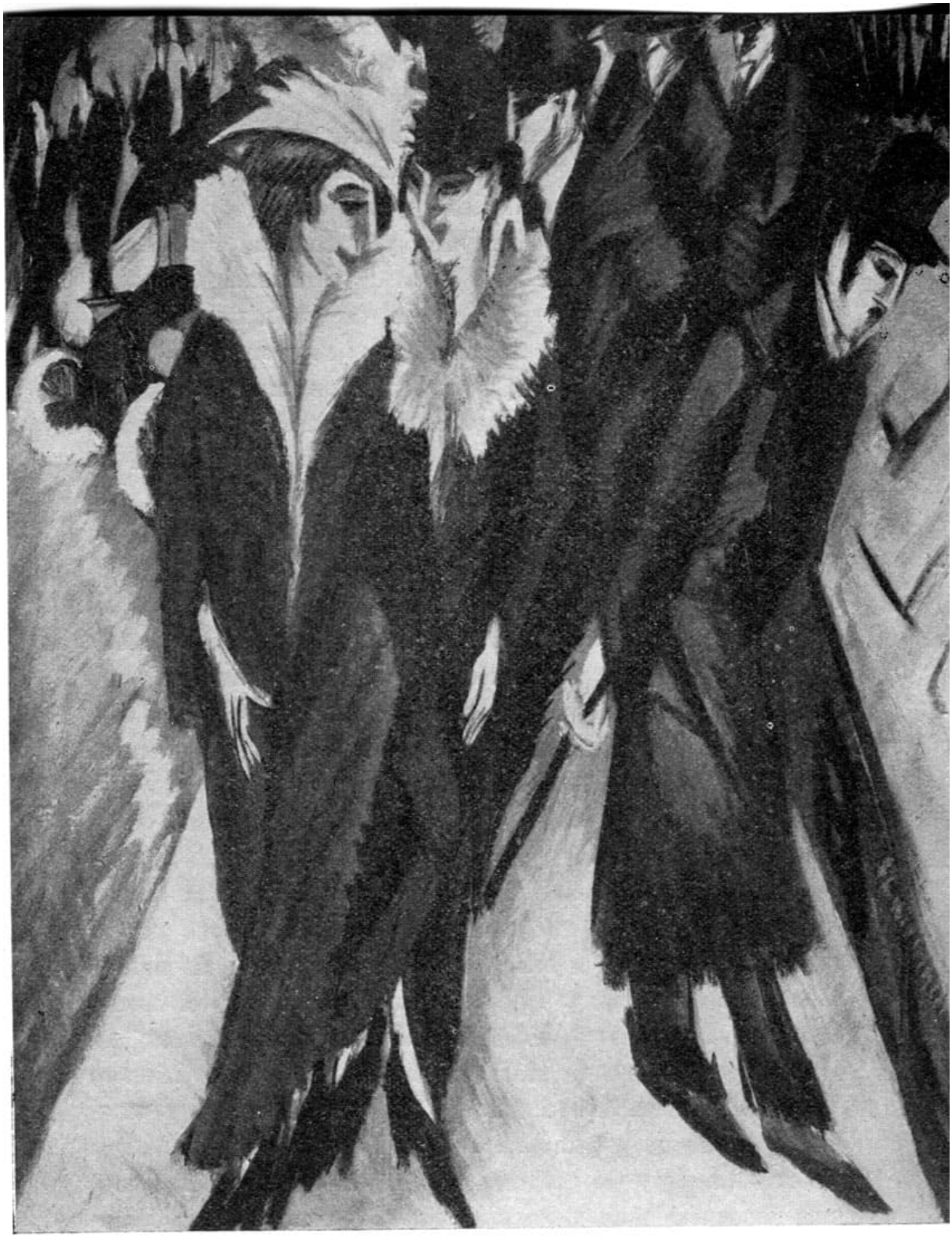
En el expresionismo se injertaban, cual señalamos anteriormente, algunas de las aspiraciones metafísicas del simbolismo; así, puede considerarse que la obra de un Ferdinand Hodler (1853-1918) no queda al margen de este proceso; menos aun la de Cristian Rohlfs (1849-1938), en quien la técnica impresionista se reviste de una espiritualidad mágica próxima a la disolución de Ensor y en cierto modo al dramatismo de Munch. Entre los artistas cuya creación dio paso al expresionismo, hay que citar asimismo a Paula Modersohn-Becker (1876-1907), que estudió en París con Lucien Simon, asimilando la lección sintetista de Gauguin; su cromatismo arbitrario desde el punto de vista imitativo, aunque la pintora alemana infundió a sus obras mayor palpitación de vida, calidades más agitadas y morbosas, ligadas a un sentimiento religioso de lo natural; muy característicos son un *Desnudo* (1905) y el *Autorretrato* (1907) más orientalizante. Ya nos referimos antes a la obra de Alfred Kubin (1877),

pintor, grabador y literato, autor de *Die Andere Seite*, que concebía la existencia como un «misterio sordo e inenarrable» y en cuyo arte Wilhelm Hausenstein ve «formas desmoralizadas», en las que brillan reminiscencias de Altdorfer, cual puede comprobarse en *La Esfinge* (1920). En su labor pictórica desprecia los valores de calidad y otorga absoluta preferencia a lo insólito de la imagen, siendo ésta la causa de que los surrealistas le hayan considerado como uno de los espíritus más afines.

Mueller. — *Muchachas en el bosque*

El grupo *Die Brücke* consiguió resultados más uniformes gracias al trabajo en comunidad espiritual; por esta causa, puede Emile Waldmann referirse a su estilo en conjunto y definirlo como «un sentimiento de la naturaleza que, con la transposición más absoluta de los valores visuales —desnudos verdes bajo cielos violetas— y la fuerte acentuación del simbolismo de la forma, fascina profundamente, aun cuando el asunto no sea religioso». En el primero de los componentes del grupo, Emil Nolde (1867), vemos la exhibición de una suerte de brutalidad blanda, unida al

color lancinante, al gusto por la barbarie y lo demente; sus personajes tienen una actitud lacia y sin embargo obstinada; muy característicos son sus cuadros *Niño con gran pájaro* (1912), *María Egipcíaca* (1912) y *Máscaras* (1920). En 1913, Nolde realizó un viaje a Oceania que le deparó impresiones de color intenso y una estética algo menos atormentada. Otto Müller (1874-1930), buscó principalmente un lenguaje plástico sometido al ritmo; el influjo de Gauguin se une al de Cézanne en su obra. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) se propuso «recomenzar el arte», resultando en ocasiones un Van Dongen sarcástico y cruel, como en su cuadro *Mujeres en la calle* (1913). Dominan en su paleta las armonías a base de gris, morado, verde, azul y negro, matices a los cuales agrega a veces el amarillo, como en su *Paisaje con montes*, de serpentino esquema y ritmo de agitado diagrama aspado y deshilachado. Discípulo suyo puede considerarse a Karl Schmidt-Rottluff (1884), muy influenciado por el arte negro y su esquematización a base de triángulos, rombos y esferoides. Realizó esculturas muy simples, grabados en madera bastante intensos, pinturas al óleo menos afortunadas que las de Kirchner. Max Pechstein (1881) ofrece una obra más ligada al simbolismo y a los valores y conceptos tradicionales; su estilización no alcanza una intensidad excesiva, aunque su color de metales en ignición: bermellón, amarillo, anaranjado de cadmio, arrebata por su potencia penetrante. Erich Heckel (1883) es el más lírico de los pintores de *Die Brüche*; vemos en su pintura una propensión al ritmo quebrado, a los esquemas romboideos, a la calidad rayada y quebrada, a las líneas sueltas y serpenteantes. Su *Puerto de Stralsund* es una espléndida armonía de bermellón, azul ultramar, negro y rosa. Sus personajes tienden a un orientalismo muy sugestivo, como en *Muchacha con laúd* (1912), o a un muñequismo trágico, cual en su representación de los *Hermanos Karamazov* (1912). Sus dibujos y aguafuertes tienen una emoción intensísima, la cual se debe exclusivamente a la personal estilización del artista. En torno a los pintores mencionados, aparecen otros secundarios que se desenvuelven en un clima espiritual similar; citaremos a Ludwig Meidner (1884), que en alguna obra se aproxima a Chagall, pero con un sentido contrario, es decir, transformando en inquietante imagen de locura lo que en el autor de *La calle azul de los amantes* es canción lírica de asombro; a Oskar Moll, Karl Caspar, Moritz Melzer y, especialmente, a Käthe Kollwitz (1867-1945), pintora de los oprimidos, de los desastres sociales, de la miseria humana.



Kirchner. — *Escena callejera*

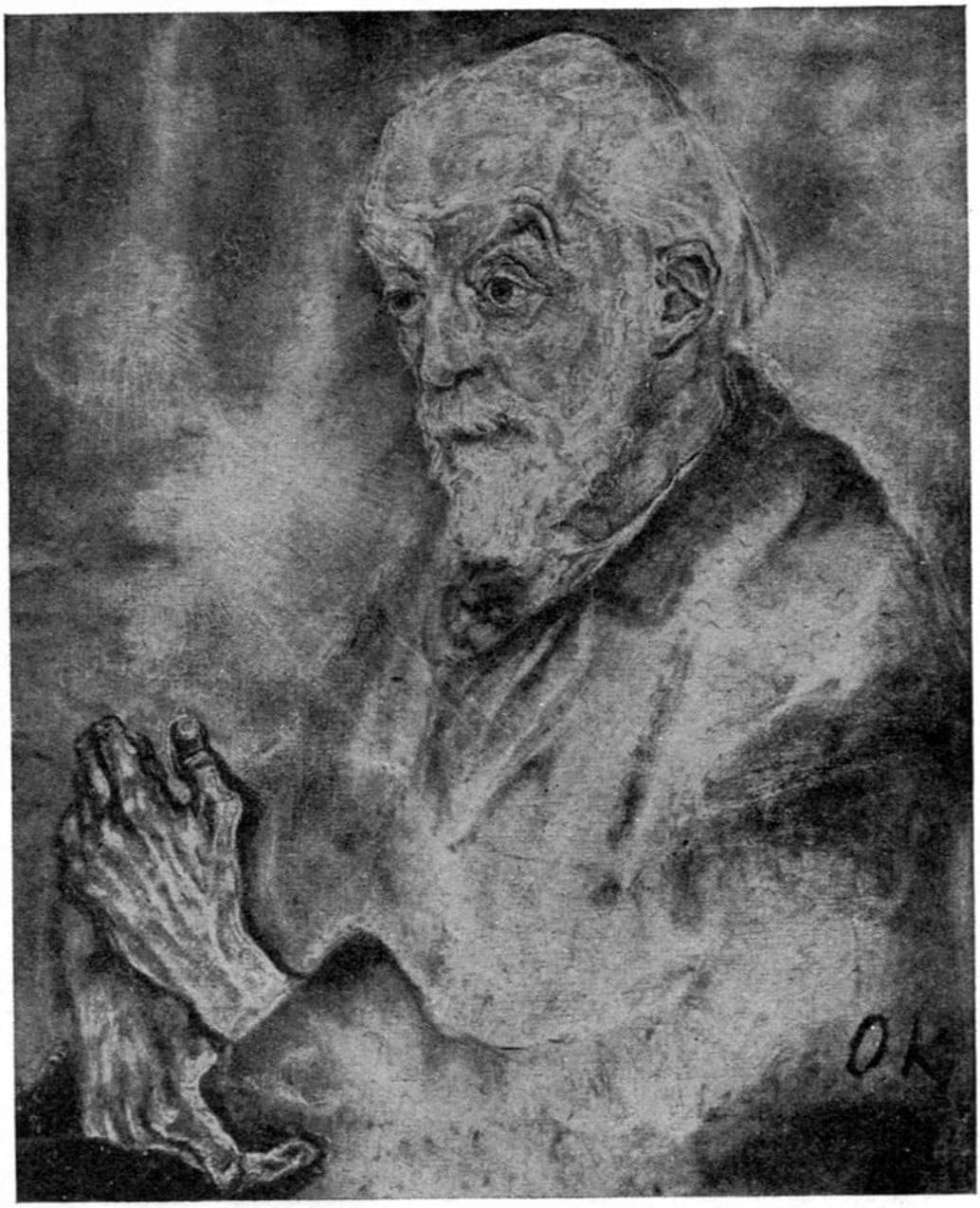
Dentro de un sentimiento más tradicional de la forma, si bien buscando efectos similares a los del cubismo por la simple composición, a base de organizar en aspa las figuras, y entrecruzar líneas, con pintura muy trabajada y torturada, a pequeños toques o pinceladas hirientes como heridas, encontramos la obra de Karl Hofer (1878), sólido maestro cuya trágica temática se presenta ya «organizada» y constituida como un programa de acción. Su concepto del color es muy amplio y experimental; en alguna pintura advertimos una tendencia a la restricción en una gama sorda de matices terrosos; en otras, cual en *Las hijas de Lot* (1923), un extraño colorismo impónese a la composición como elemento fundamental; sus fondos parecen imitar planchas de grabado mordidas por los ácidos; la calidad táctil de sus figuras se acerca a veces a la de la madera.

Schmidt-Rottluff. — *Cabeza.* Acuarela

Oskar Kokoschka (1886) es un pintor más próximo a la tradición de Ensor y Van Gogh, es decir, a la disolución de la forma en el medio pictórico y el ritmo vibrante y tembloroso. Gran riqueza de la materia pictórica, cierto goticismo, interacción de las masas y superficies, de las figuras y el fondo por el entrecruzamiento de las líneas sueltas que señalan las corrientes de las líneas-fuerza, definen su arte que, en última instancia, alude a gloriosos antepasados como Rembrandt. Tonalidades rosas, verdes, grises se unen a los pardos y terrosos en muchas de sus obras; en otras, el pintor busca violentas estridencias de azules, rojos y rosas.

Kokoschka. — *Autorretrato* (1917)

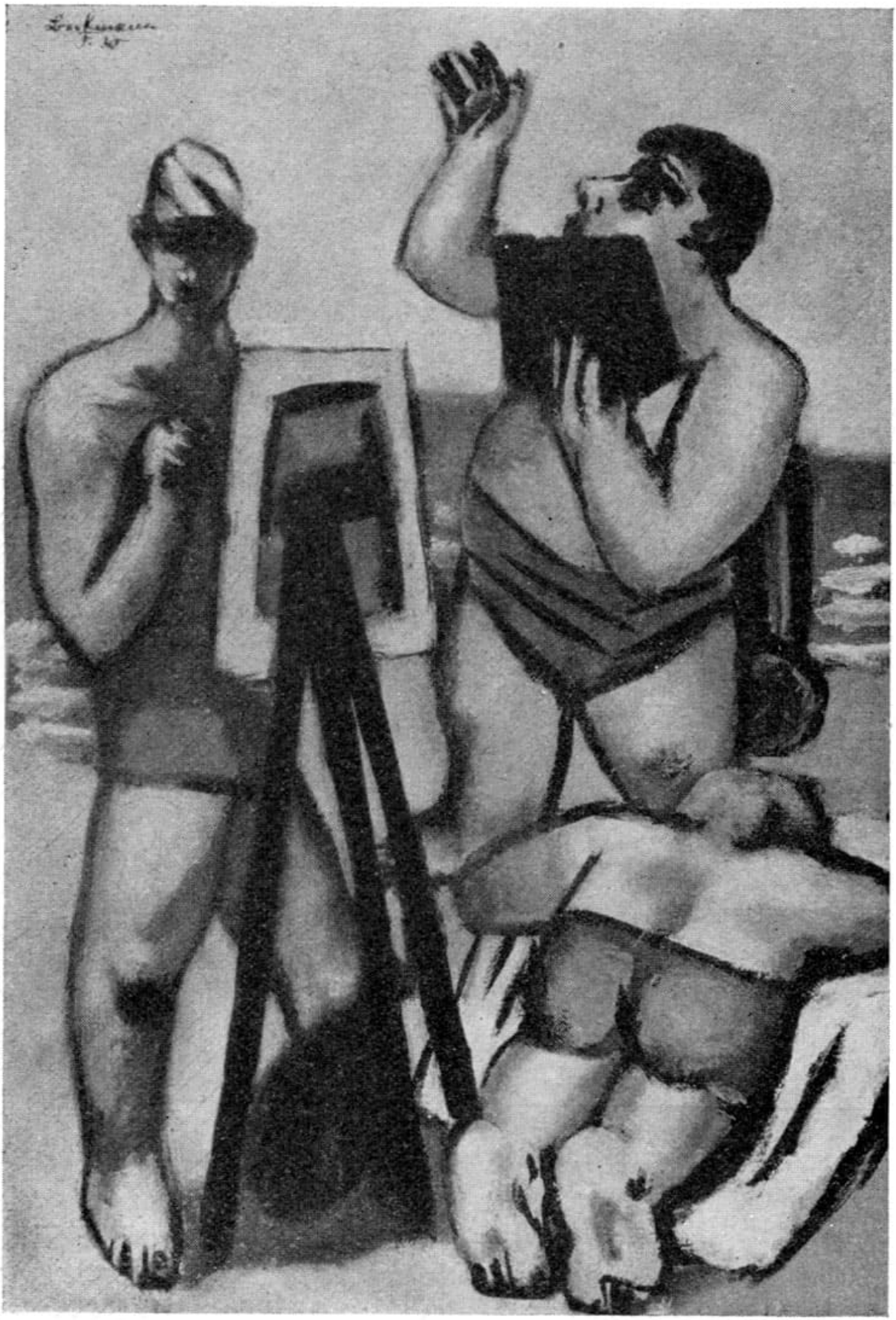
En sus paisajes, *Puerto de Marsella* (1924), hay una «desesperación centrífuga» que recuerda la frase de Weininger que antes transcribimos, relativa al mar. Una de sus obras importantes es el *Autorretrato* (1917).



Kokoschka. — ***Retrato del profesor Forel***

Tangencialmente inmerso en el postexpresionismo, Max Beckmann (1884) es asimismo autor de un poderoso *Autorretrato* (1927); la forma se halla enteramente rehecha en este pintor, en el cual el componente expresionista pasa con frecuencia al tema, a la organización espacial

(amontonamiento, vicios voluntarios de perspectiva, irracionalidad de los conjuntos objetivos, carencia de atmósfera, objetos emergentes de manera extraña). Dignas de mención son sus pinturas *La Noche* (1918-19) y *La Barca* (1927). Ya en pleno realismo mágico, aparecen los nombres de Alexander Kanoldt, Otto Dix y Georg Schrimpf.



Max Beckmann. — *Artista en la playa*

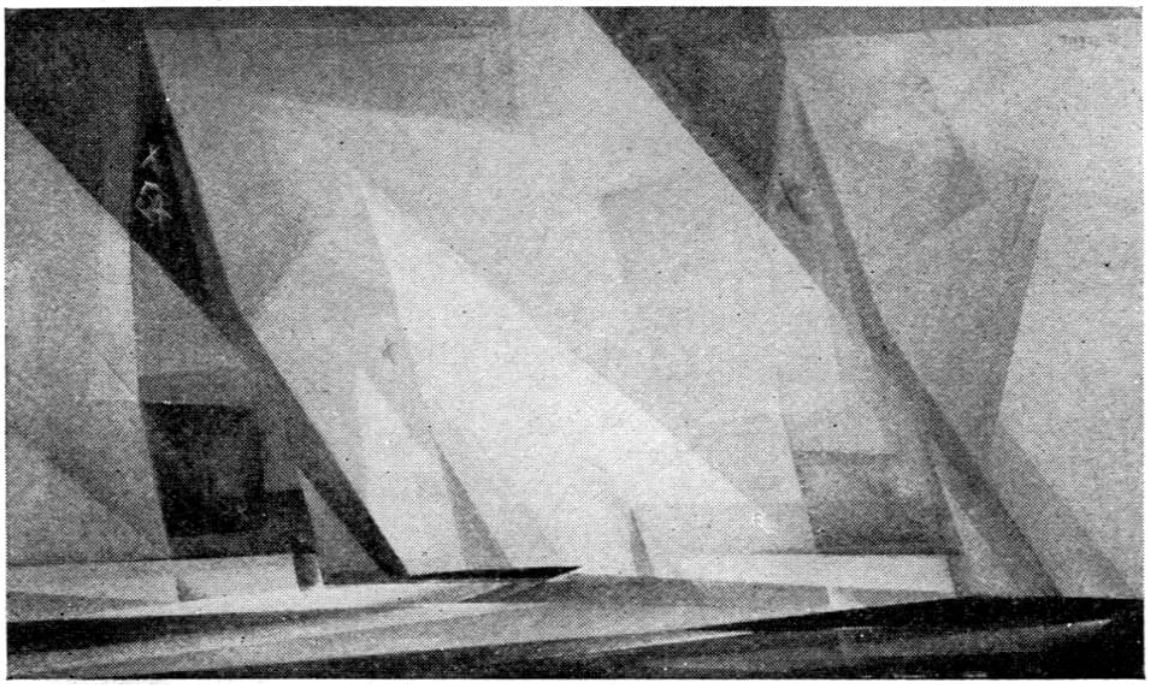
Atravesado entre el expresionismo y el postexpresionismo, el genial caricaturista Georg Grosz (1893) se muestra en una época afecto a un bidimensionalismo de muñecos recortados, cual se plasma en su *John Heartfield* (1916); el montaje *Alemania* (1918), la serie de litografías satíricas (1919-21), expresan otra faceta del expresionismo: la aspiración a un tematismo activista capaz de influir en la sociedad. Sin embargo, más tarde asistimos a una reelaboración estilística y Grosz nos enseña su capacidad para crear una manera auténticamente espantosa, en su retrato del poeta Max Hermann-Neisse (1925), en el que la deformación y el sentimiento demencial se unen a una delectación neorrealista por la forma y el objeto nítidamente reconstituido. Entre los expresionistas relativamente puros cuya pintura puede conceptuarse como prosecución de la obra de los maestros que hemos mencionado, se puede citar a Willi Kluth, Heinrich Stegemann, Werner Scholz, Josef Karl-Huber.

Grosz. — *Retrato del Dr. Neisse*

Es interesante anotar la relación del expresionismo pictórico alemán con la obra de algunos literatos que consiguieron resultados similares en la novela, el ensayo, el cuento y la poesía. Aparte del ya mencionado Weininger, y de Franz Kafka, que no es necesario comentar por la reciente divulgación de su obra, hemos de recordar algunos aspectos de la creación de Hermann Hesse, quien, en su libro *La ruta interior*, nos hace vivir con intensidad insuperable el *pathos* expresionista a través de dos narraciones, una de las cuales expone los delirios de un asesino que huye de sus propias visiones hasta anegarlas en el suicidio, mientras la otra se refiere concretamente a la exasperación de un pintor expresionista. También Gustav Meyrinck, en la novela *Colem*, contagiada de magia negra, cábala y hebraísmo, se sume en el mismo mundo pavoroso, que se manifiesta por su riqueza caótica de constantes estímulos pero, sobre todo, por la constante ambivalencia de los sentimientos y de las ideas, es decir, por la vecindad del bien y del mal en apasionada síntesis. Este mismo clima es el que plasman las creaciones literarias de Kokoschka, así como las del compositor Arnold Schönberg. La relación de su dramatismo morboso, perseguido hasta el último extremo, con las creaciones de los románticos del XIX nos viene dada justamente por el argumento de la ópera de Alban Berg, discípulo de Schönberg, *Wozzeck*, debido a Georg Büchner, en el que la sangre, el agua estancada, la luna y el cuchillo son personajes más importantes que el soldado, la prostituta, el doctor demente y los coros de sombras.

LA EXPANSIÓN DEL EXPRESIONISMO

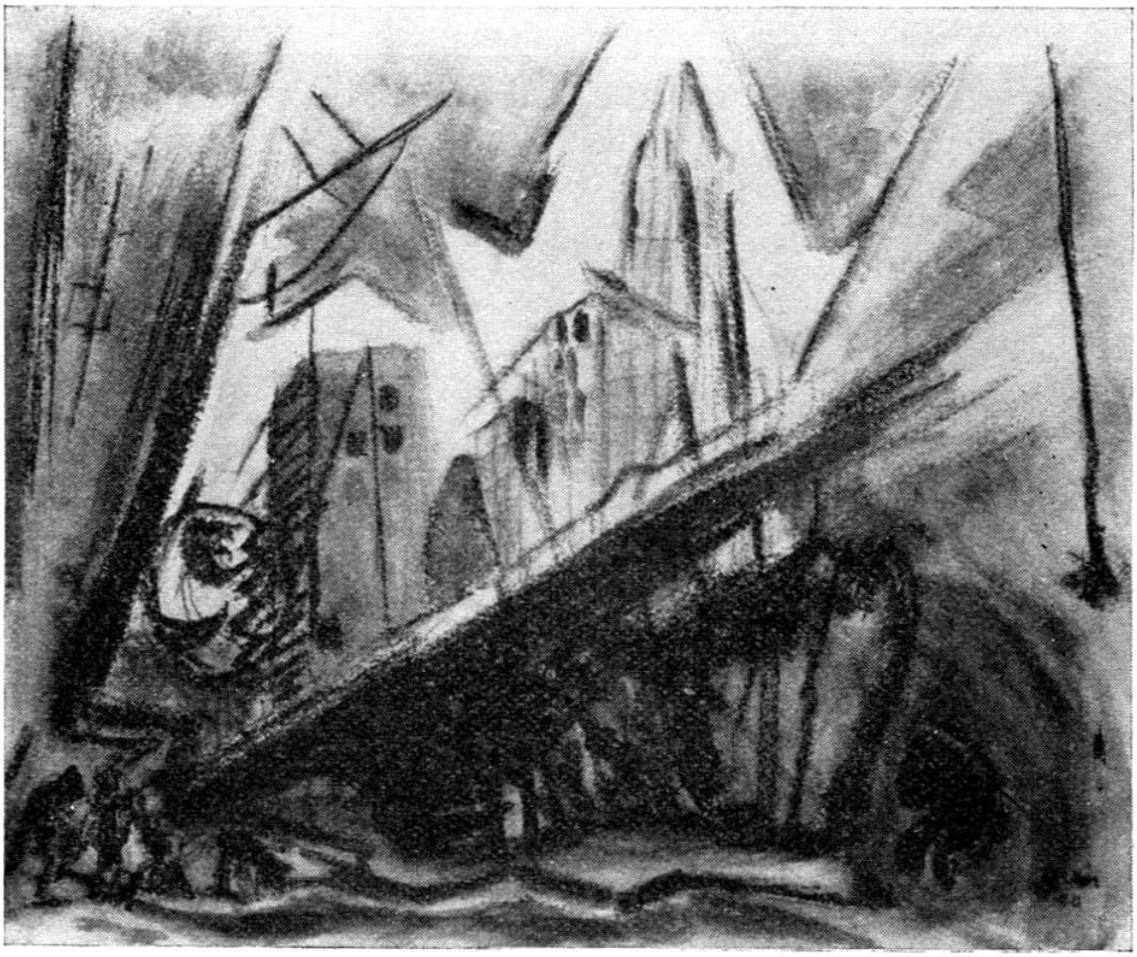
Con el nombre de *Expressionismus*, los historiadores y críticos germánicos suelen entender dos cosas distintas o, mejor, dos círculos del mismo fenómeno, que en síntesis es el de la disolución del objeto en la materia y en las formas proyectivas del sentimiento. En el círculo más concreto e interior, se trata del movimiento expresionista, cual lo venimos estudiando en estas páginas, pero en la acepción más amplia se suelen comprender casi todos los fenómenos del arte del presente, en lo que tienen de destructivos del espacio plástico; así, se incluye en el *Expressionismus* cuanto no es ya *Neue Sachlichkeit*; esto es, deformación modernista, fauvismo, cubismo, futurismo e incluso las diversas modalidades de arte abstracto. Sin incurrir en esta dilatación del concepto, hemos de mencionar, como desenvolvimiento paralelo al descrito, el del «expresionismo constructivo» de Oskar Schlemmer (1888-1943), quien se aproximó bastante al purismo de Ozenfant y Jeanneret y al maqumismo de Léger, aunque sólo en el diseño formal, pues sus figuras están concebidas de modo menos decorativo y destruido, respectivamente; y Willi Baumeister (1889), de análogas preocupaciones formales que desembocaron en una semiabstracción experimental, en la que predomina la tendencia a descubrir equilibrios y sutiles interacciones entre la forma, el color, la calidad y las líneas-fuerza. La pintura alemana de los últimos treinta años muestra en una de sus direcciones el influjo de estos maestros, como se puede comprobar en la obra de Max Ackermann, Otto Ritschl, Boris Herbert Klein, Walter Imkamp, Fritz Winter, quienes muestran un avance hacia la libertad y lo irracional.



Feininger. — *Veleros*

Al lado de Schlemmer y Baumeister, encontramos entre 1915 y 1925 la creación de algunos artistas de agudo esquematismo y propensión a la ornamentación, lo cual les aparta de la abstracción auténtica; entre ellos están Rudolf Bauer, Heinrich Hoerle, Oswald Herzog, cuyas obras tienen gran valor desde el punto de vista del estilo de la época, denominada «del zigzag de la inflación» por la forma relampagueante característica de la misma y en atención a que coincidió con las alteraciones económicas producidas por la primera guerra europea, en consonancia con el cine de Wiene y Murnau y con la arquitectura de Fritz Höger, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, o la preconizada por Rudolf Steiner, el antropósofo suizo. Personalidad independiente, de la pintura alemana expresionista constructiva, en realidad cubista, es Lyonei Feininger (1871), cuya larga permanencia en los Estados Unidos ha dado fundamento a su nacionalización como súbdito norteamericano. Su estilización óptica de la realidad, por planos que se contraponen y cortan agudamente es interesante aunque monótona. En América, se hallan en la tónica expresionista Jack Levine (1915), los rusos Max Weber (1881) y Benjamin Kopmann (1887) y, especialmente, John Marin (1870), cuyas visiones de la ciudad, del mar, de los grandes puentes tienen un valor más musical que

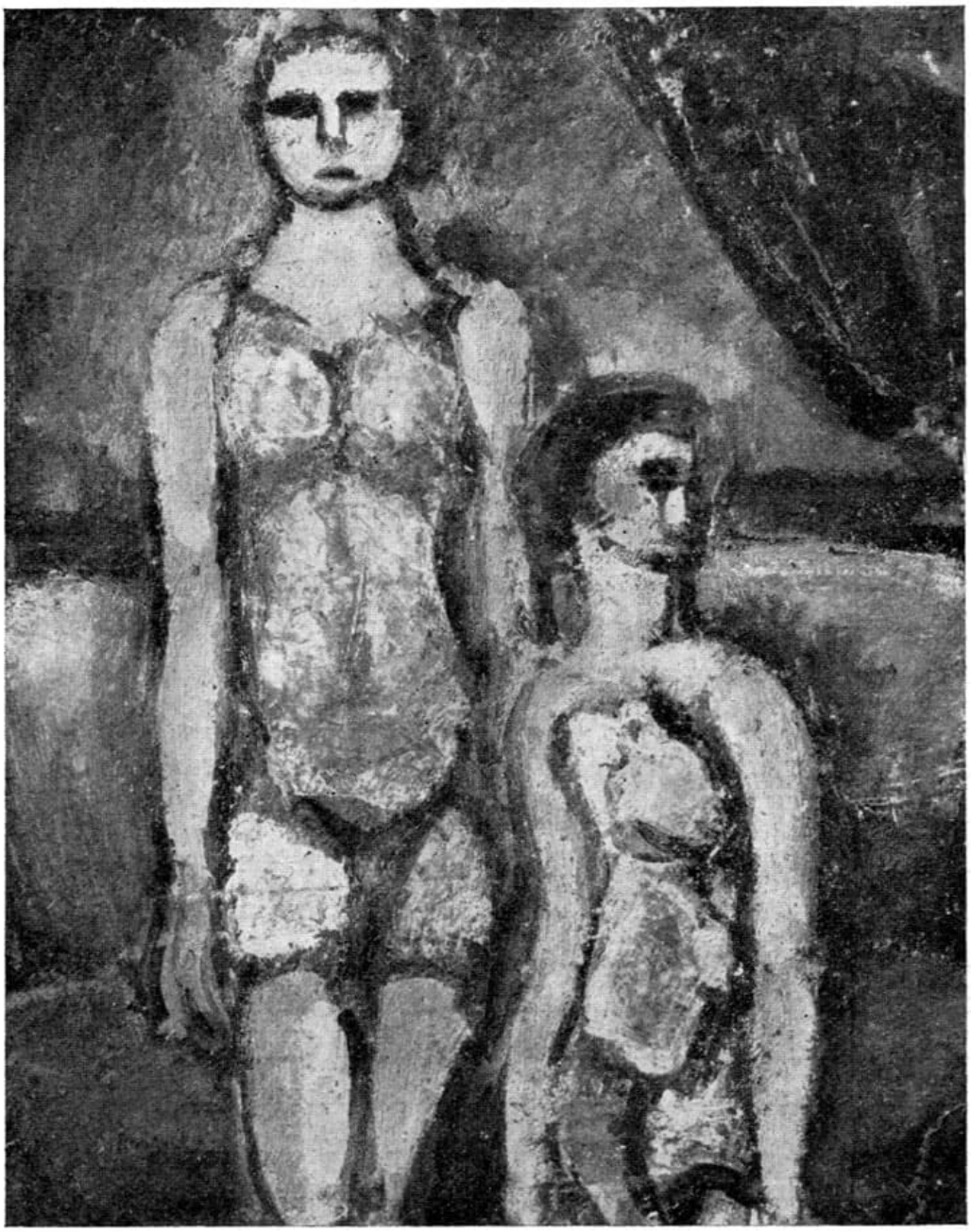
visual y expresan adecuadamente el *pathos* inherente a los mecanizados grupos humanos.



Marin. — *El bajo Manhattan*

En Europa, puede considerarse como inmersa en el destino expresionista la obra del italiano Gino Rossi, la del búlgaro Jules Pascin (1885-1930), temperamento torturado por obscuros y complejos problemas sexuales que se reflejan en su estilo tembloroso y delirante. Moïse Kisling (1891), de Cracovia, se halla en la misma dirección, aunque su forma más resuelta y cerrada revela mayor respeto a las corrientes tradicionales. En Francia, La Fauconnière, Braque y Derain, así como el italiano Modigliani, se mostraron sensibilizados por la tendencia disolutiva y deformadora, pero sin entrar de lleno en la misma. De los citados, con seguridad es Amadeo Modigliani (1884-1920), precisamente por su pronta y voluntaria muerte, el que prueba haber profundizado hasta el núcleo del

fuego de donde surgen las lamentaciones expresionistas con acentos que pueden oírse en el *Erwartung* de Arnold Schönberg (1909). Cairn Soutine (1894-1944) se entregó a un frenético desquiciamiento de las figuras, sin romperlas exteriormente pero diluyendo sus ritmos en una descomposición interna y fundamental; el color agresivo, casi siempre fundado en un matiz dominante, contribuye a la sensación de ruptura irremediable, de humanidad frustrada desde el origen, que sus obras exponen. Como remedio a este mundo de intuiciones pesimistas, Georges Rouault (1871) tiende, dentro de un expresionismo indudable, a recordar los valores del arte de la Edad Media, pero sobre todo los contenidos espirituales del cristianismo. Sin embargo, la misma solidez que este artista utiliza para dicha finalidad, es empleada por Marcel Gromaire para cantar magníficas rubias desnudas, trabajadores, paisajes, todo ello sumido en un ritmo que recuerda el del grupo escultórico *La Marsellesa*, de Rude. La desarticulación aprendida del cubismo, la reincorporación de lo fragmentario a la unidad figurativa, el concepto del cuadro como realidad autónoma, se unen en la creación de Gromaire al trazo grueso de los expresionistas, a la constitución de la forma por masas brutales que cargan la pintura de una «sensación excedente» que procede de la fuerte proyección sentimental. Las obras de Louis Peronne, Yves Alix, Charles Walch y Francis Grüber se aproximan al clima expresionista.



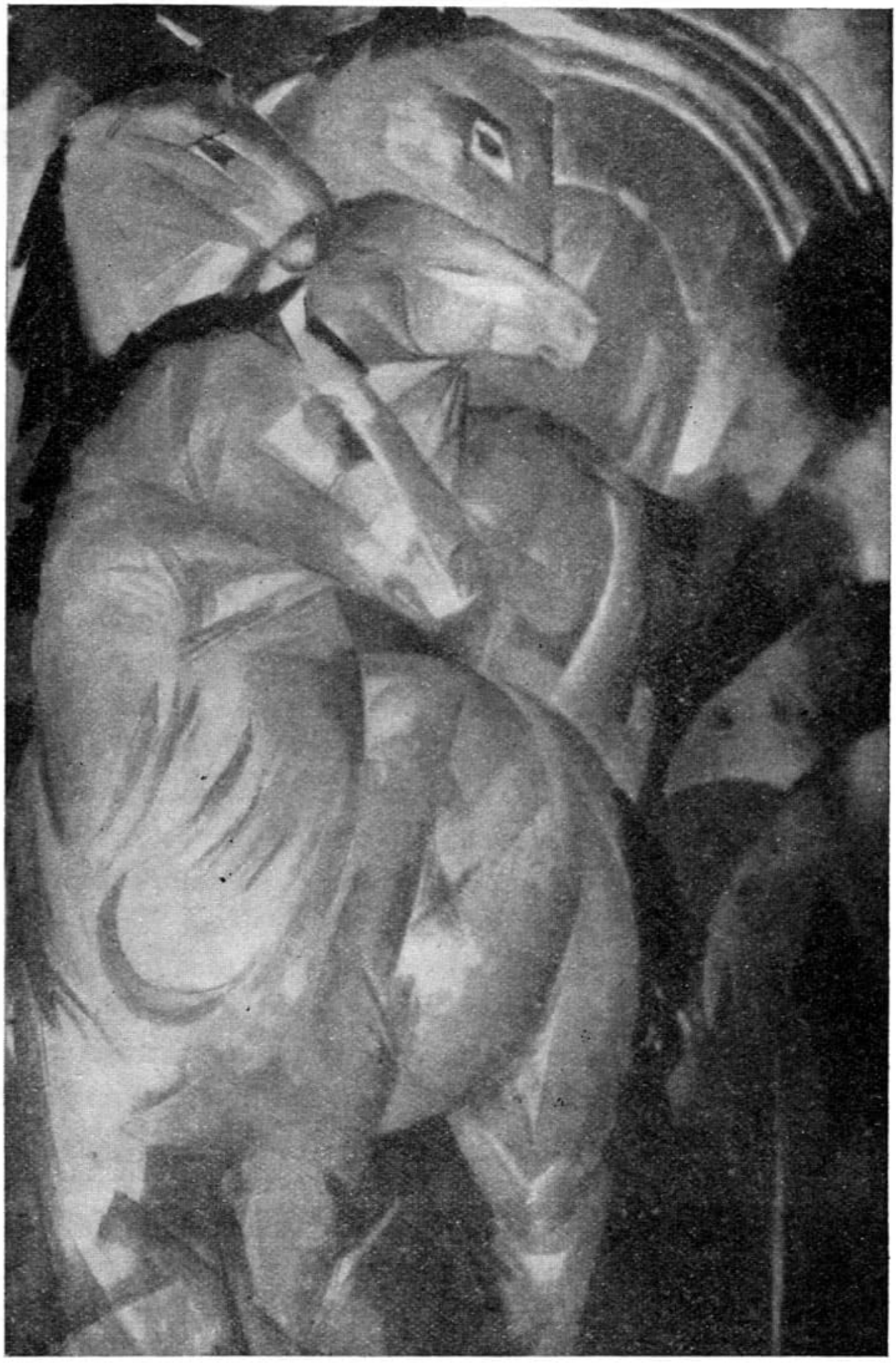
Rouault. — *Dos mujeres de circo*

En España, las influencias germánicas que penetraran con la poesía filosófica de Nietzsche y el cromatismo wagneriano, se resolvieron más bien en dirección hacia el estilo *Jugend*, por el influjo convergente anglosajón, que hacia el expresionismo. No obstante, en la obra de Nonell, Alejo Clapés, Pidelaserra y Gutierrez Solana, como en la ulterior de Mateos y Cossío puede rastrearse un paralelo espiritual que se traduce en descomposición de la forma y en predominio de los esquemas o de la

materia, así como también en una preferencia por los temas trágicos, absurdos o grotescos. La relación temática de José Gutiérrez Solana con James Ensor está probada. En los últimos años, José María de Sucre ha verificado dibujos en color y óleos que muestran una influencia directa del expresionismo alemán, en particular de Emil Nolde. Pero es evidente que la fórmula, en conexión con los precursores del expresionismo, más seguida por los artistas hispánicos es la que se funda en la síntesis del fauvismo (expresionismo decorativo) y el cubismo; así, Rafael Zabaleta tiende a integrar el esquematismo postpicassiano en unas oleadas de color-expresión, mientras Benjamín Palencia propende a una resurrección de Van Gogh vivido a través de la experiencia paisajística del alma castellana. En el dominio de la pintura abstracta sólo podemos citar los nombres de Enrique Planasdurá y Juan-José Tharrats. La berlinesa Ruta Rosen, desde hace tiempo residente en Barcelona, ha evolucionado desde un expresionismo casi ortodoxo hasta los linderos de la abstracción, siempre con una obscura carga patética a la que el tema perjudica en ocasiones.

DER BLAUE REITER

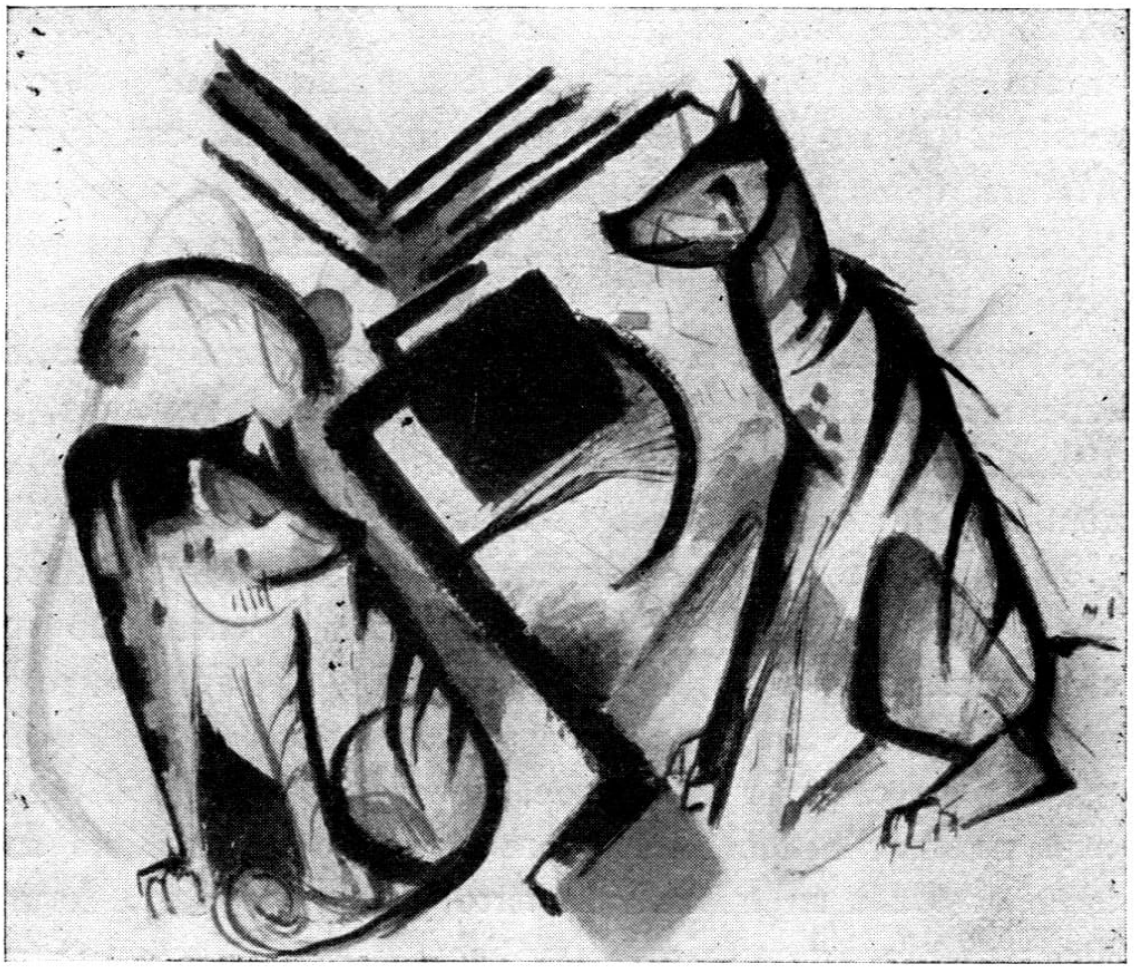
En el año 1911 se constituyó en Munich un grupo artístico bajo el nombre de *Der Blaue Reiter* («El Caballero Azul»), editando una revista del mismo título. Dicha asociación ofrece más interés por las personalidades que la constituyeron y por la ulterior evolución de las mismas, que por la labor de conjunto, la cual ofrece menos unidad y cohesión que la de *Die Brücke*. En «El Caballero Azul» llegaron a reunirse los pintores siguientes: Franz Marc (1880-1916), Heinrich Campendonk (1889), August Macke (1887-1914), Alexei von Jawlensky (1864-1942), Gabriel Münter (1877), Paul Klee (1871) y Wassili Kandinsky (1866-1944), manteniendo también relación con el grupo en un momento dado Marc Chagall (1887). En términos generales, todos los artistas mencionados sentían una vocación individualista y un ansia de encontrar una salida al sufrimiento expresionista. Marc Chagall descubrió las posibilidades de la metáfora visual, unidas a un sentido irónico y dulcemente lírico; su amor a la materia nos descifra su conexión con el expresionismo, pero ni su tendencia imaginativa ni su colorido tienen afinidad con el estilo inherente a tal escuela, profundamente pesimista.



Las obras de August Macke revelan un conocimiento de la técnica cubista de facetas coloreadas arbitrariamente; es acaso con la pintura del órfico Robert Delaunay que se puede establecer la línea de relación. Pero en otras creaciones, Macke propende netamente al expresionismo, aunque no ahonde en las posibilidades más trágicas, sino, por el contrario, tienda a un desbordamiento *fauve* del color. Heinrich Campendonk representa un impulso hacia representaciones cósmicas de raíz simbolista, no lejanas del arte de Kubin, pero especialmente ligadas a la estética e ideología de Franz Marc, víctima como Macke de la primera guerra europea. Marc soñaba con un universo de fuerzas libres y poderosas al servicio del bien y suponía en los animales el instinto primigenio de lo puro e incontaminado. Por esta razón, su pintura integra figurativismo animalístico y una poderosa plasmación de ritmos de color y de forma, materializaciones de fuerzas y de sueños de luz y libertad. Con frecuencia vemos en la disposición de estos haces la configuración por diagonales que expresa máximo dinamismo. El color es intensísimo, lírico y optimista, dando lugar a verdaderas abstracciones (proyecciones no figurativas) que sirven de fondo y de ligazón entre las imágenes de animales y de plantas muy estabilizadas. Esta religión de las energías naturales se halla, como es fácil de ver, en íntima dependencia respecto a las directrices del expresionismo más ortodoxo y con la lección inolvidable de Vincent Van Gogh. Aun en los medios más refractarios al arte experimental de nuestro tiempo, los azules caballos de Franz Marc han encontrado comprensión o, cuando menos, admisión sin reservas. Si Paul Brandt, en *Sehen und Ernennen* (1923) se muestra todavía incapaz de comprender el mensaje de Kandinsky y dice a su propósito que «donde empieza el caos termina el arte», no se comporta de igual modo frente a las atrayentes imágenes de Franz Marc.

De Gabriel Münter y Alexei von Jawlensky poco podemos decir, ya que son seguidores mediocres de las tendencias expresadas, cayendo en muchos momentos en un decorativismo sin trascendencia. En cambio, Paul Klee y Wassili Kandinsky han llegado a ser de los artistas fundamentales del siglo XX, sin cuya aportación quedarían sin resolver grandes problemas de la pintura inventiva, en la cual la proyección abandona definitivamente el apoyo del tema objetivo para lanzarse al desarrollo de sus elementos internos. La obra de estos dos pintores no ha sido fruto de una inspiración impremeditada, sino de un ahondamiento

progresivo y consecuente que les ha llevado a formular teóricamente sus puntos de vista. Paul Klee los ha expuesto, aparte de sus lecciones en el Bauhaus, dentro de un peculiar estilo poético. Kandinsky en libros tan interesantes como *Punkt und Linie zu Fläche* y *Uber das Ceistige in der Kunst*.



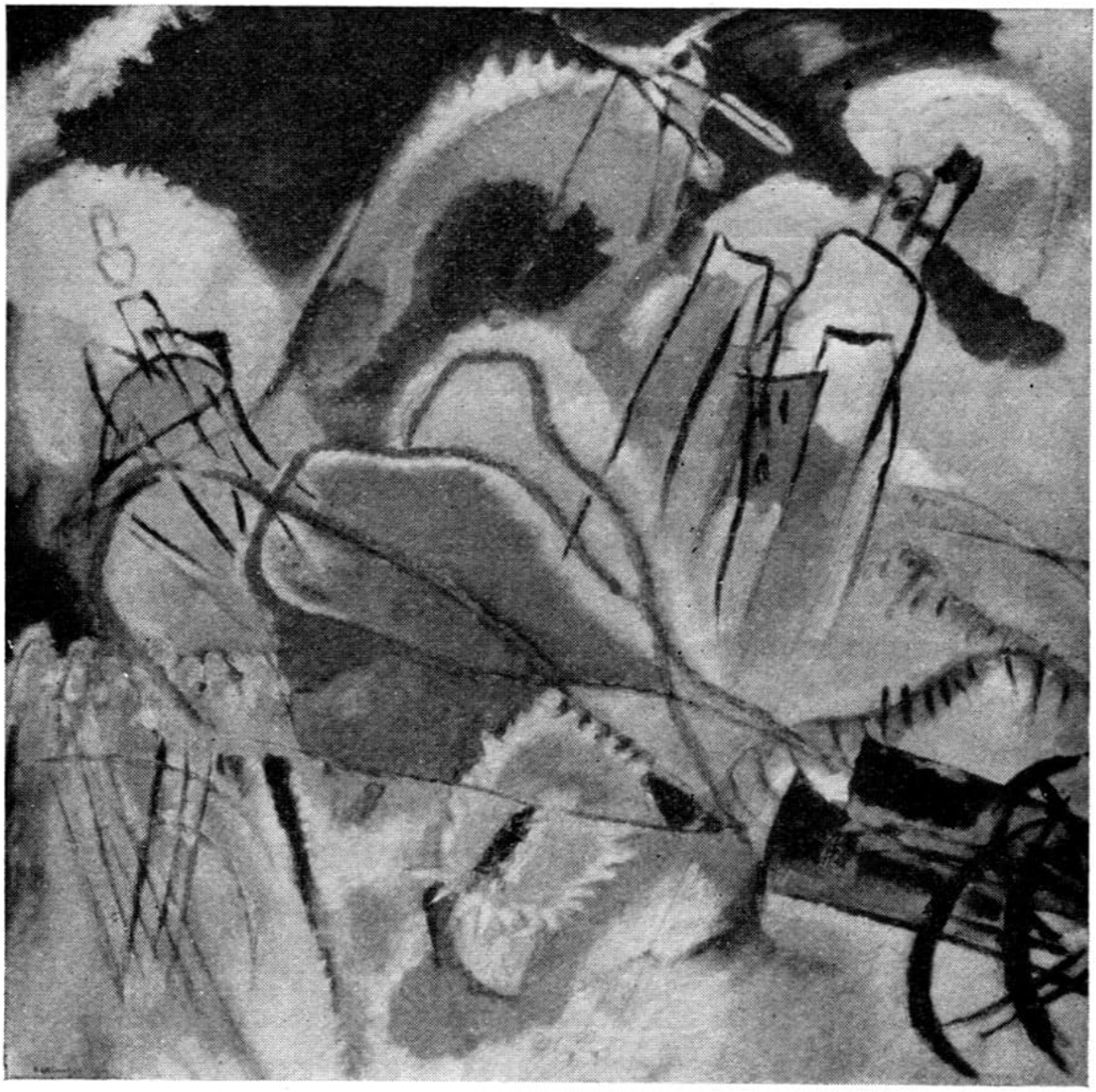
Marc. — *Lobos negros*

Paul Klee es un pintor situado entre la fantasía y la morfología, entre el expresionismo, el surrealismo y la abstracción, pudiéndosele en realidad conceptuar como el inventor de una técnica espiritual basada en la sutil y constante interacción entre la forma intuida y el procedimiento. Ligeramente se mueven sus líneas, surgen sus manchas, rayados, sobre el papel o la tela. Acumulando misterio en su arte, no permite que una carga sombría y predominantemente trágica anule el goce de crear, que se

transparenta en sus menores obras ejecutadas con habilidad de virtuoso musical. De su época de París y del contacto con Henri Matisse, quien siempre se opuso a las concepciones pesimistas de la existencia, pudo extraer la ratificación de su propensión temperamental. Del surrealismo tomó sin duda, aunque no lo necesitaba, el concepto del automatismo gráfico, el experimentalismo a ultranza, con la imagen, la vivencia, la técnica. En su evolución artística, vemos que una inquietud continua anima sus fértiles descubrimientos; en *A la mesa* (1907), vemos aparecer aquellas rayas intensas, verdaderas líneas de fuerza que transmutan en campo energético sus creaciones. En *Velero* (1916), es el dibujo el que asume la preponderancia, mientras en *La ciudad fría* (1921) es la mancha de color lo dominante, y en *El prado* (1921) el esquematismo infantilizante, para pasar en el bellísimo *En torno al pez* a un tratamiento terso y brillante de la forma que recuerda los mosaicos bizantinos, o en el *Pequeño paisaje de dunas* (1926) a la proliferación de rayas con calidad blanda y musgosa. El inventario de los procedimientos, técnicas mixtas, hallazgos formales de Paul Klee, no cabe en estas páginas; debe bastar conque señalemos la importancia del arte de este maestro en orden a la salida del expresionismo puro, en esta ocasión por medio de la vía imaginativa, alternando la delicuescencia de la materia y del color con la libertad dinámica del diseño experimentado lúdicamente. Aun cuando en alguna obra, como en *Joven jardín* (1927), Klee se ha apartado por igual de sus grietas, esgrafiados e imprimaciones, que de las figuraciones fantásticas de su especialidad y aun de todo lo que posea carácter objetivo, no puede decirse que tales pinturas se hallen entre las abstractas; falta por entero el sentimiento característico de «orden nuevo» que preside la abstracción; la insistencia del rayado recuerda más el ornamentalismo nórdico que la destrucción del mundo figurativo.

WASSILI KANDINSKY

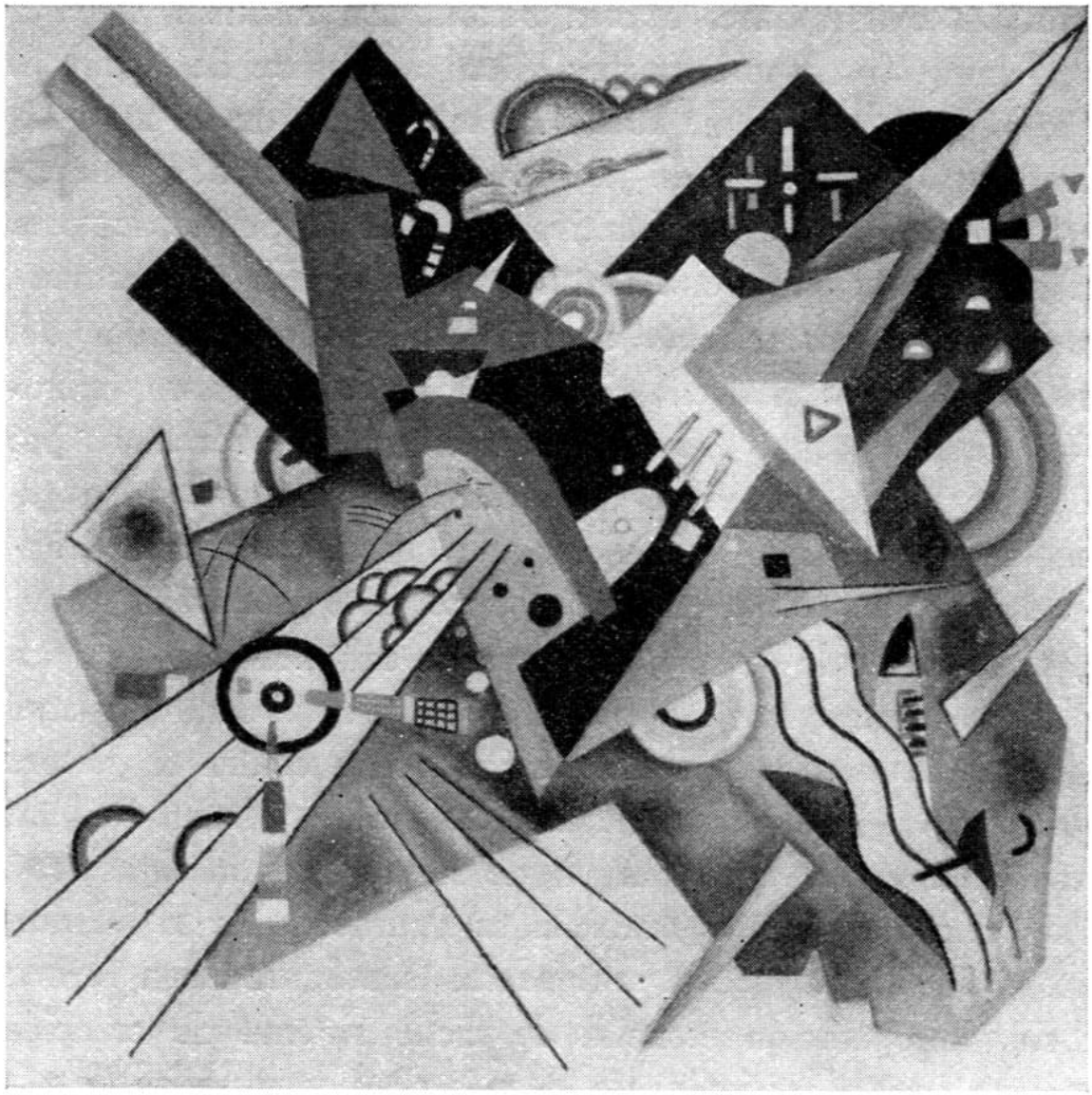
Resulta fácil, a propósito de determinadas expresiones artísticas o de resultados que parecen romper con una tradición arraigada, hablar de orientalismo. La inserción de la nada en el ser, por Heidegger; el ultracromatismo de Arnold Schönberg; el abstractismo de Wassili Kandinsky se muestran como ejemplares perfectos para la aplicación de tal juicio. Sin negarlo, queremos llamar la atención sobre la profundidad interior del proceso que se muestra capaz de tales coincidencias en distintos dominios; si la filosofía, la música y la pintura, han tendido en un momento dado a esta orientalización, no ha sido por exotismo, ni menos por capricho de los creadores, ni aun por motivaciones de índole racial (lo semita en Schönberg, lo eslavo en Kandinsky), sino sencillamente porque tal marcha hacia Oriente puede estar en la inclinación espontánea de la cultura occidental (como, sin duda alguna, lo oriental tiende cada vez más hacia las formas occidentales de cultura). Y los análisis particulares verificados en las corrientes que llevan a los resultados mencionados prueban hasta qué punto es necesaria dicha evolución. Dejando aparte la filosofía, cuya mecánica no entra aquí, vemos que la transición representada en música por los genios de Beethoven, Wagner, Brahms y Mahler acentúa progresivamente la tendencia a lo cromático, a la desintegración del diatonismo, la tonalidad y la consonancia, finalmente también del tema, cual acontece en pintura con la supresión de lo figurativo, siendo Arnold Schönberg el artista al que estaba encomendada por el destino la misión de dar los pasos trascendentales hacia el nuevo orden sonoro; pasos que se denominan atonalismo libre, técnica de los doce tonos, atematismo.



Kandinsky. — *Improvisación n.º 30*

Wassili Kandinsky es el pintor que realiza en su arte idéntica transformación y, por extraña coincidencia, en los mismos años en que Schönberg verificaba el gran experimento de liberar la «materia cromática» para encontrar las rigurosas leyes que la rigen, es decir, entre 1911 y 1923. En sus *Memorias*, escritas en 1913, narra Kandinsky cuál fue el origen del hecho. Dice que, una tarde, regresaba a su casa después de haber pintado al aire libre y, al entrar en su estudio solamente iluminado por la luz del ocaso, fue sorprendido por la visión de un cuadro «indeciblemente bello, irradiando luz interior» y «el contenido de cuyas formas y colores era incomprensible». En este instante, Kandinsky

experimentó el anhelo más hondo de la humanidad actual, *recobrar el sentido del misterio*. Pasado el momento de sorpresa, advirtió que el insólito cuadro era una de sus telas puesta de tal modo que sólo permitía ver la confusa interacción de los colores. Como todos los espíritus dotados para la invención, esta casualidad le hizo descubrir que la representación de objetos, en especial de figuras de seres orgánicos en el sistema perspectivo, era lo que perjudicaba su arte. Efectivamente, si consideramos las obras de Kandinsky anteriores a su revelación del arte abstracto, advertimos un profundo contrasentido entre el intenso valor estético de los ritmos y los esquemas vastos y libres, que pueden o no representar las líneas fundamentales de un paisaje, y la pobreza trágica de las figuras. La lección de los *fauves* había sido tan asimilada por Kandinsky como la del expresionismo. La alegría de Matisse, el misticismo naturalista de Franz Marc le habían puesto en la senda de su propia realidad. Y ésta consistía en demostrar que el caos no termina con el arte, o bien que la pintura no objetiva puede plasmarse por encima del caos.



Kandinsky. — *Ángulos acentuados*

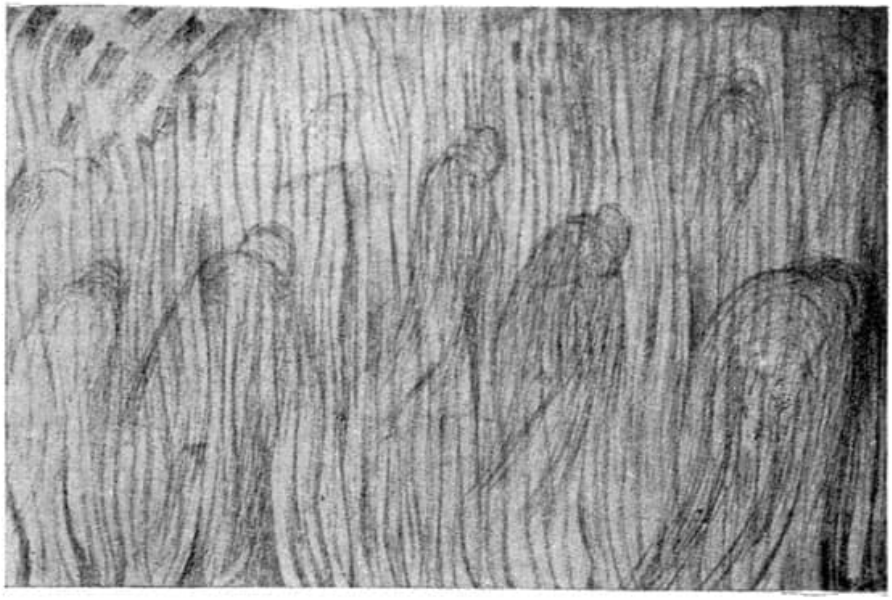
A una etapa de creación instintiva, de profundas improvisaciones que más parecen acordes visuales que pintura propiamente dicha, Kandinsky contrapuso otra que muestra sus pacientes y detenidos estudios sobre las relaciones de lo no figurativo (mancha, línea, esquema, punto, forma imaginada, color, calidad pura) y distintos planos de la realidad. En su libro *Punkt und Linie zu Fläche*, Wassili Kandinsky analiza las posibles formas del punto, la conexión bidimensional del punto y la línea, las situaciones y expresiones correlativas del punto dentro de un plano cerrado, de un cuadro, comparándolas al aspecto morfológico de un cúmulo estelar o al de una visión del mundo microfísico; anota las

factibilidades expresivas de un esquema perteneciente a una forma concreta estilística determinada, al desconectarlo de dicha forma estructural; busca la relación entre los ritmos visuales, por series de puntos ordenadas y graduadas, y los ritmos musicales. En el ámbito de la línea, verifica estudios aun más completos sobre el simbolismo del campo, efectos de las asociaciones diversas que pueden realizarse, de sus distribuciones y tensiones, se trate de líneas rectas, curvas regulares o irregulares o bien mixtas. En resumen, llega a la elaboración de una sintaxis visual que parte de la invención y de la variación, *abstraída* totalmente de la realidad observada y que sirve de justificación y a la vez de fundamento a sus hallazgos intuitivos. Desde el punto de vista del arte tradicional, una pintura así concebida y ejecutada puede considerarse como una *simplificación elemental del efecto estético*. Es decir, si contemplamos una obra figurativa, de la época y escuela que sea, y nos esforzamos por suprimir mentalmente las alusiones a las figuras, al argumento, al contenido humano visual, perceptivo, pronto advertiremos que *otra* pintura aparece ante nuestra mirada. Las relaciones de formas, de tonos, de calidades son la única materia constituyente de ese arte. Y en verdad que aquí encontramos algo que podría ser esgrimido contra la pintura abstracta, si la finalidad de ésta consistiera sólo en facilitar esa *visión estética*, al margen de lo argumental figurativo. Pero como toda la abstracción es figuración de lo interior, esto es, de la proyección sentimental transfigurada en formas libres, la operación esencial de dicho sistema de creación consiste en ofrecer imágenes lo más ricas y variadas de esa posibilidad espiritual hasta el presente desconocida. Respecto a la *abstracción terminal* o absoluta de Worringer es en realidad algo que queda casi fuera de las preocupaciones de los artistas abstractos, los cuales, justamente, lo que anhelan es verificar cromática y pictóricamente sus anhelos de extroversion y proyección. La abstracción geométrica, aun la más rigurosa, conserva por obra del color, de la invención y de la endopatía mecánica (líneas sentidas como fuerzas, aunque estén en estructuras fijas y regulares, lo que les confiere más inmovilidad *aparente*) componentes de esencia no racional, habiendo sido sólo uno de los horizontes hacia los que se ha dirigido la pintura posibilitada por el hallazgo mágico de Wassili Kandinsky. En las obras de éste se tiende por excepción a lo constructivo arquitectónico; descentración, dinamismo, indiferencia espacial son sus características fundamentales. Por ejemplo,

su *Fulgor Velado* (1928) podría colocarse indistintamente sobre una cualquiera de las líneas del rectángulo que lo constituye.

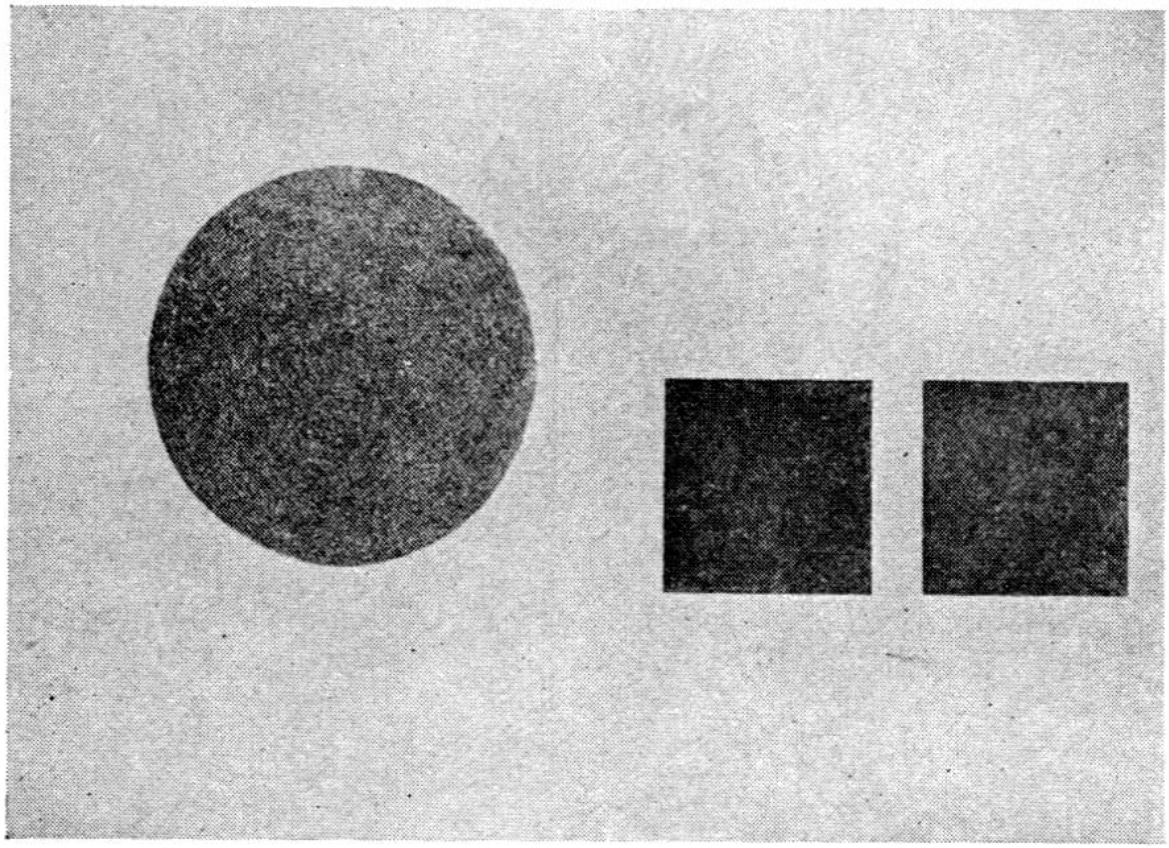
TENDENCIAS ABSTRACTAS RUSAS

Serguei Pavlovich Diaghilev tiene un lugar asegurado en la historia del arte del presente por el influjo que sus *Ballets Russes* ejercieron en París, no sólo en lo concerniente a la música, sino también a la pintura y decoración gracias a Leon Bakst, Nathalie Gontcharova y otros. Pero si en 1908 llevaba la ópera rusa al centro de la Europa occidental, por parecidas fechas organizaba exposiciones en Rusia en las que mostraba obras de los impresionistas, expresionistas y autores de las más recientes tendencias, a los artistas de aquel inmenso país de escasa por no decir nula tradición pictórica. En particular, la poesía y la pintura del movimiento futurista ejercieron un intenso y relativamente duradero influjo sobre los rusos sedientos de innovación; aquella mística de las máquinas, del dinamismo, de los adelantos de la ciencia y de la industria, con resonancia del superhombre nietzscheano, aparente desdén hacia el lirismo y con fáciles conexiones con todo aquello que su retórica alcanzara, tenía que ser bien recibida en un ambiente donde se gestaba una profunda transformación social y política, en la que se buscaban valores nuevos en substitución de los tradicionales. De momento, además, el revolucionarismo estético coincidía con el político. Más tarde se vería que la subversión social, al adueñarse del poder, había de tender especialmente a suprimir los brotes de rebeldía artística o, simplemente, a no prestarles su apoyo, otorgado en cambio, según las normas de la N. E. P. (Nueva Política Económica) a las modalidades académicas de arte más del gusto de las masas (1922), hechos que determinaron el éxodo hacia Alemania y Francia de varios importantes abstractos rusos, entre ellos Wassili Kandinsky, Naum Gabo, Antoine Pevsner y El Lissitzky.



Boccioni. ***Estados de ánimo I, II y III***

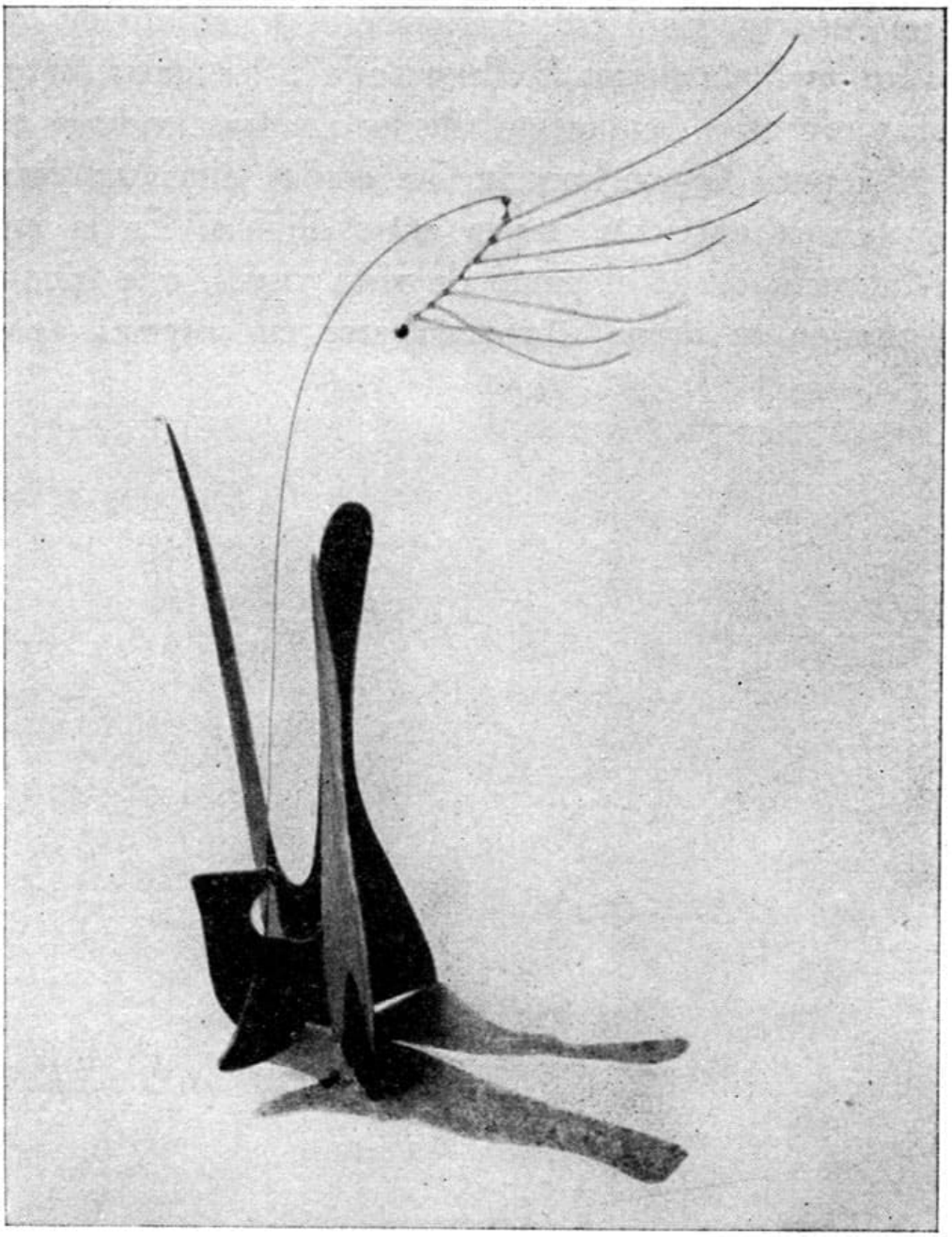
En 1910, el futurismo ruso tenía como principal artista representativo a David Burliuk; una elaboración de los elementos dinámicos de su obra, en el sentido de llevarla hacia mayor abstracción, dio origen a un sistema formal no desemejante en cuanto al esquema al de un Franz Marc, basado en la irradiación rítmica centrífuga. Ese sistema recibió el nombre de rayonismo; entre 1911 y 1913 fue practicado por Michel Larionov (1881) y Nathalie Gontcharova (1881). Sin embargo, el experimento radical en la pintura, abstracta rusa fue llevado a cabo por la contradictoria personalidad de Kasimir Malevich (1878-1935), natural de Kiev, quien dio a sus descubrimientos plásticos y conceptos el nombre general de suprematismo, publicando en Moscú el libro-manifiesto *El mundo sin objetos* (1915), traducido y reeditado ulteriormente en Alemania por el Bauhaus junto a las obras didácticoespeculativas de Klee y Kandinsky. Malevich dice: «Por suprematismo entiendo la supremacía de la pura sensibilidad en el arte… Cuando en 1913, en mi tentativa desesperada de librar al arte del peso inútil del objeto, buscaba refugio en la forma del cuadrado y exponía un cuadro que no representaba sino un cuadrado negro sobre fondo blanco, la crítica se lamentó y con ella el público, diciendo: “Todo cuanto amábamos se ha perdido; estamos en un desierto; ante nosotros se alza un cuadrado negro sobre fondo blanco”… El ascenso a la cima del arte no figurativo es penoso y lleno de tormento… pero también satisfactorio. Las cosas retroceden cada vez más; a cada paso que se da, los objetos se alejan hasta que, finalmente, el mundo de las nociones habituales, en el que sin embargo vivimos, se deshace completamente. Basta de imágenes de la realidad, basta de representaciones ideales; sólo el desierto. Pero este desierto está *penetrado de la sensibilidad inobjetiva que lo llena todo*».



Malevich. — *Pintura*

Es decir, saturado por la proyección sentimental de lo que trasciende la esfera subjetiva para ligarse hondamente con el alma universal en su aspecto inconsciente, según antes dijimos. En la pintura de Malevich, desde el punto de vista visual, este triunfo de la expresión se dirige a concentrarse en sistemas de relaciones de líneas en variación constante. Así como el sistema de Mondrian, cual luego veremos, es *lineal y racionalmente estructurado*; y el de Kandinsky es discontinuo, *fundado en la interacción elemental de manchas y puntos carentes de trabazón arquitectónica*, con predominio de los esquemas curvos de gran dinamismo y movilidad, la pintura de Malevich se halla entre las dos citadas, basándose en la *discontinuidad lineal sin otra estructura que la de la imantación interatractiva*, lo cual, por simpatía simbólica, conduce a un movimiento sutil de gran encanto y sugestión casi hipnótica. Las composiciones suprematistas, ejecutadas por Malevich entre 1913 y 1919 ilustran todas las posibilidades de su arte, que se define también por los títulos de tales obras: *Sensación de movimiento y de la resistencia* (1916),

Sensación de la voluntad mística (1915), *Sensación de sonidos metálicos*, etc. Las raíces simbolistas de esta pintura la relacionan con las búsquedas surrealistas, aunque la diferencia de aspiraciones la sitúe en polaridad contrapuesta.



Calder. — *Cacatúa*

Del influjo de la máquina proceden las tendencias no objetivista, de Alexander Rodchenko (1891); y constructivista, de Vladimir Tatlin (1885),

El Lissitzky (1890-1947) y los escultores Naum Gabo (1890) y Antoine Pevsner (1886), figurando en dicha tendencia asimismo Miturich, Popova, Kluitzis, Stenburg, Varst y Tchaikof. En pinturas, dibujos, relieves creados partiendo del *papier collé*, del que vienen a ser una derivación tridimensional, proyectos de monumentos como el de la Tercera Internacional, de Tatlin, todos los artistas mencionados desarrollan sistemas visuales no objetivos, fundados en esquemas geométricos procedentes del diagrama de lo maquinístico, que sirve de punto de partida para lucubraciones pictóricas o plásticas. En Gabo y Pevsner puede apreciarse mayor imaginación creadora, unida a cierto entronque con las estilizaciones esenciales de otros sistemas estéticos. Podría establecerse la teoría de que, cuando la abstracción y la deformación suma llegan a un determinado grado, los resultados se parecen siempre. Resulta sorprendente y aleccionador ver que las mismas formas se encuentran en Beardsley, Gaudí, Kupka, Gabo, Pevsner y el creador de los «móviles» Alexander Calder. Son formas negativas, objetivadas al suprimir la figura normal, es decir, reveladoras del reverso de las cosas, formas que no dejan de pertenecer al dominio del hombre porque todo cuanto existe en el universo es humano, formas que tan pronto recuerdan perfiles aerodinámicos o los esquemas que surgen con frecuencia en los gráficos, entre curvas irregulares que se enlazan, como nos significan las más indecibles aspiraciones de una voz secreta.

EL ABSTRACTISMO EN FRANCIA Y HOLANDA

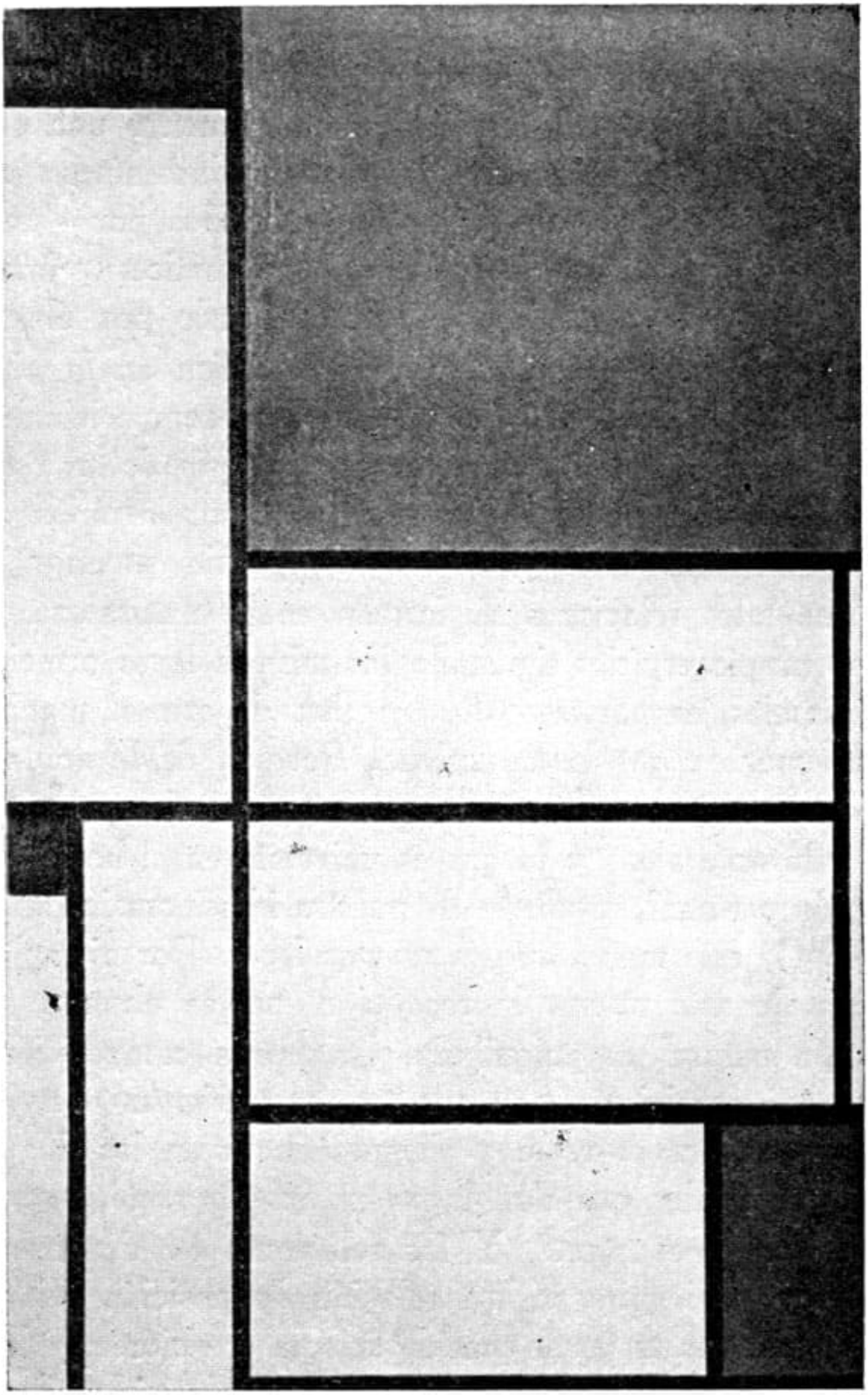
De la definición de Guillaume Apollinaire concerniente al cubismo órfico u orfismo, como «arte de pintar composiciones nuevas con elementos obtenidos no de la realidad visible, sino enteramente por el artista y dotados por él de una intensa realidad», se desprendía toda una estética de la abstracción pictórica; si el cubismo analítico había procedido más bien por descomposición y desarticulación de formas aun reconocibles, radicando en esa dramática contradicción su *pathos* esencial y el cubismo sintético propendía a una reconstrucción de la objetividad representada, pero partiendo de conceptos estéticos y no temáticos, el orfismo extraía las consecuencias más rebeldes a la admisión del objeto como representación y utilizaba los factores visuales y expresivos encontrados por el cubismo para articular la nueva realidad del arte. Estos factores consistían en esquematizaciones geometrizantes, facetas, superficies rotas en interacción, colores como origen de las correspondientes formas y del movimiento creado entre ellas. El bohemio François Kupka (1871) fue, según Michel Seuphor, el primer creador del estilo, estableciendo una ligazón entre el ornamentalismo del *Modern Style*, que, por medio del prerrafaelismo y el gótico, sume sus raíces en el arte celta y sajón y en la «melodía visual infinita» germánica, transformando este dinamismo en unas realizaciones más estéticas, que también aluden a posibles estilizaciones de formas naturales.

Más directamente dependiente del cubismo es la obra de Robert Delaunay (1885-1941) quien practicó el orfismo en dos etapas de su vida, entre 1912 y 1915 y a partir de 1930. Sus pinturas de la torre Eiffel son posiblemente lo más característico de la primera etapa, obras que fueron seguidas de otras en las que toda alusión figurativa desaparece, llegando el color a convertirse en tema de la pintura. Delaunay puso en práctica los principios de Chevreul contenidos en *De la ley del contraste simultáneo de los colores*, buscando un movimiento realizado y no representado por las

relaciones de discos de color, tendencia ejemplarizada en sus *Ritmos circulares* (1912) y *Discos simultáneos* (1913). En *Ventanas* trata las superficies por descomposición en facetas rectangulares y triangulares. Delaunay tuvo el sentimiento de su tiempo y lo expresó en ritmos decorativos de gran empuje; su esposa, la ucraniana Sonia Terk (1885) vulgarizó los hallazgos orfistas en las artes industriales e incluso en la moda. En torno a 1920, la arquitectura «cubista», el tubularismo de Léger, y las telas diseñadas por Sonia Delaunay crearon un estilo tan inconfundible como el modernista.

Hacia 1913, dos pintores norteamericanos residentes en París, Macdonald Wright (1890) y Morgan Rusell, alumbraron una nueva tendencia abstracta en la que vemos una síntesis del cubismo órfico y de elementos impresionistas. La luz y el color son los factores dominantes en dicha pintura a la cual sus creadores denominaron sincromista. Un *Desnudo* (1916), da Wright ejemplariza perfectamente la modalidad especificada; tiende a la construcción unifocal, como los cuadros cubistas, y simplifica las facetas de descomposición de la luz a la manera de Delaunay, pero dejando más movilidad entre las formas que no precisan agudamente sus contornos, sino que se diluyen en una atmósfera densa que recuerda humo coloreado en ascenso. Por el mismo tiempo, se producían tentativas para conciliar la abstracción y el simbolismo de las formas. Dos pintores de origen francés, Francis Picabia y Marcel Duchamp, cuyos nombres están ligados a la historia de los movimientos Dadá y surrealista, encontraron mundos formales propios en la coyuntura que se abre como delgada grieta entre la voluntad de abstraer y la de delatar contenidos de simbolismo sexual. Las estructuras de las máquinas, la alusión a su funcionamiento, les obsesionaban; así surgieron *La novia* (1912), de Duchamp, y *New York* (1913), de Picabia. La objetividad del primero le hizo desembocar en el surrealismo, en el cual adquirió celebridad en particular gracias a su *Ready-made*, objetos encontrados y firmados a los que elevaba a la categoría de arte por el simple hecho de su elección. Francis Picabia evolucionó hacia un pictoricismo lírico, de imágenes superpuestas; en 1949 pintaba de nuevo telas no figurativas en las que los puntos de color eran los factores no ya dominantes sino únicos. En el grupo Dadá, encontramos la importantísima personalidad de Hans Arp, escultor que ha realizado magníficos dibujos abstractos de tendencia biomórfica, surgidos de su estudio de las formas naturales, no para

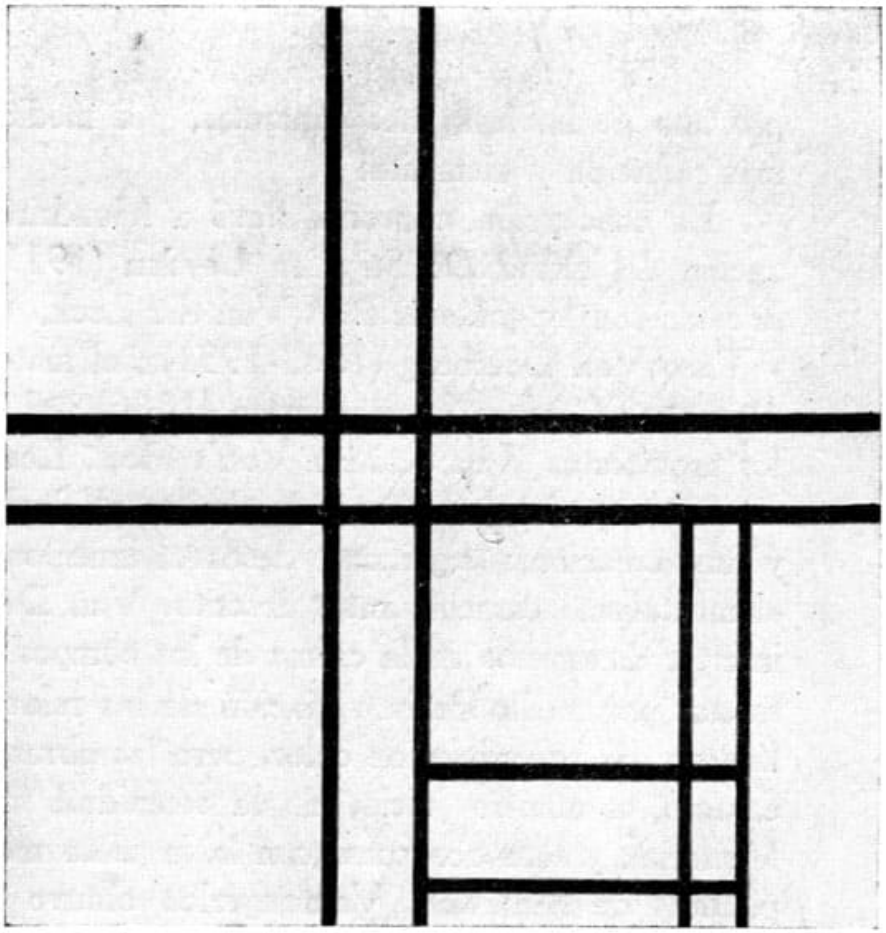
imitarlas, sino para sorprender su secreta ley. La esposa de Arp, Sophie Taeuber también verificó interesantes experimentos en este orden. Relacionado con el mundo formal de Arp aparece ulteriormente el surrealismo semiabstracto de Juan Miró, el que advertimos en algunas obras del escultor Henry Morre, el de los diseños de Alexander Calder y los dibujos de Ángel Ferrant.



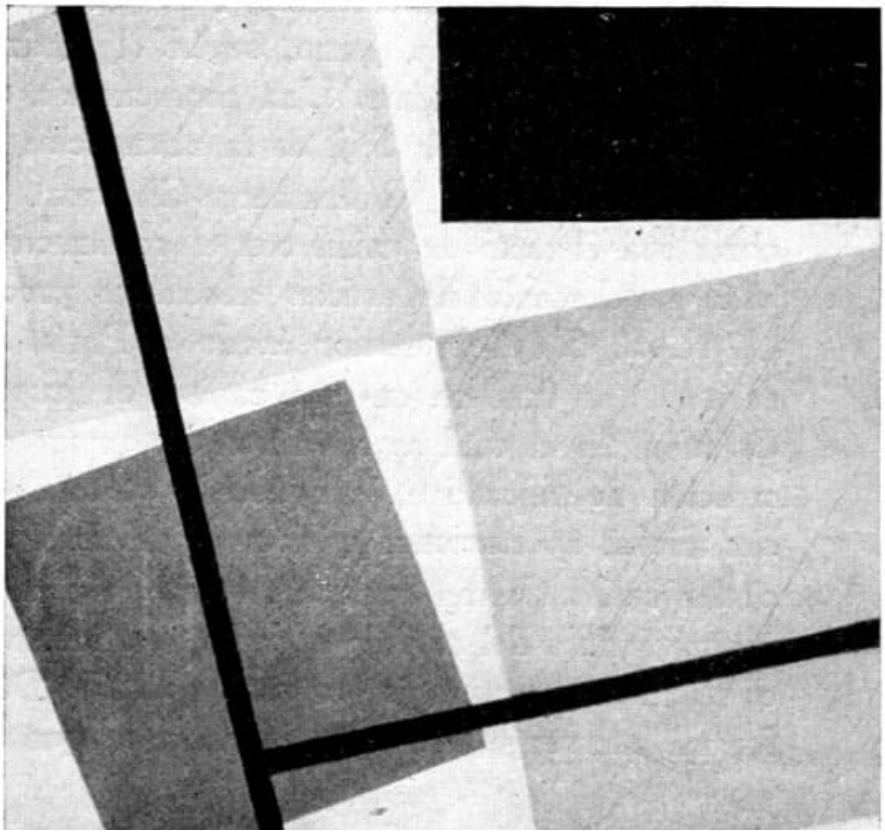
Mondrian. — *Cuadro I*

Un artista holandés que trabajó en París y sintió la influencia del cubismo analítico picassiano, en lo que éste tenía de invitación a la destrucción de la imagen objetiva visual, había de ser el llamado a conseguir la pintura más aproximada a lo que Wilhelm Worringer considera como abstracción verdadera. Piet Mondrian (1872-1944), partiendo de representaciones figurativas, ejecutadas dentro de la tónica naturalista, llegó, por estilizaciones progresivas a transformar las figuras en organizaciones geométricas; de un árbol simétricamente compuesto se desprendió su famosa pintura a base de signos de + y —, la *Composición* de 1915; de la imagen de un animal obtuvo una serie de rectángulos correspondientes a las abstracciones de todas sus estructuras; una vez en este punto de su evolución, comenzó una elaboración paciente e inacabable de telas fundamentadas en la interacción de sistemas ortogonales, animados por el color, que, en su última época, redujo a los matices primarios. Este elementalismo místico fue racionalizado por él en su artículo titulado *La nueva expresión plástica en la pintura (Cahiers d'Art*, 1926), diciendo: «Una composición (prevalece) basada exclusivamente en el *equilibrio de las relaciones puras*, surgiendo de la *intuición pura* por la unión de la sensibilidad agudizada y de la inteligencia superior. Por más que tales relaciones se formen en la naturaleza y en nuestro propio espíritu siguiendo las mismas leyes principales y universales, *en nuestros días*, la obra de arte se manifiesta de otra manera que la naturaleza. Porque, de lo actual, en la obra de arte, se trata de expresar tan sólo lo que es esencial en la naturaleza y lo que es universal en el hombre. La expresión personal, producto de nuestra idiosincrasia, aparece ya ahí. De este modo, *surgen nuevas leyes*. Por ejemplo, en la obra de arte nuevo, la repetición que se observa en la aparición natural es aniquilada. La nueva composición reposa sobre *oposiciones permanentes, contrariantes y neutralizantes*. La línea es recta y siempre opera en las dos posiciones principales que dan lugar al *ángulo recto*, expresión plástica de lo constante. Y las relaciones de dimensión se fundamentan siempre en esa relación de posición principal. Sin embargo, es un error considerar a la creación neoplástica como la abstracción (negación) total *de la vida*. Porque, precisamente por sus relaciones y medios plásticos puros, ella puede expresarla de una manera *más intensa*. Por el hecho de realizar arte abstracto, no se sobrepasan los límites de la plástica; no se llega a la abstracción pura, es decir, al territorio del

pensamiento. El arte abstracto se expresa por una de las imágenes concretas, por medio de la forma más reducida y elemental».



Mondrian. — *Pintura*

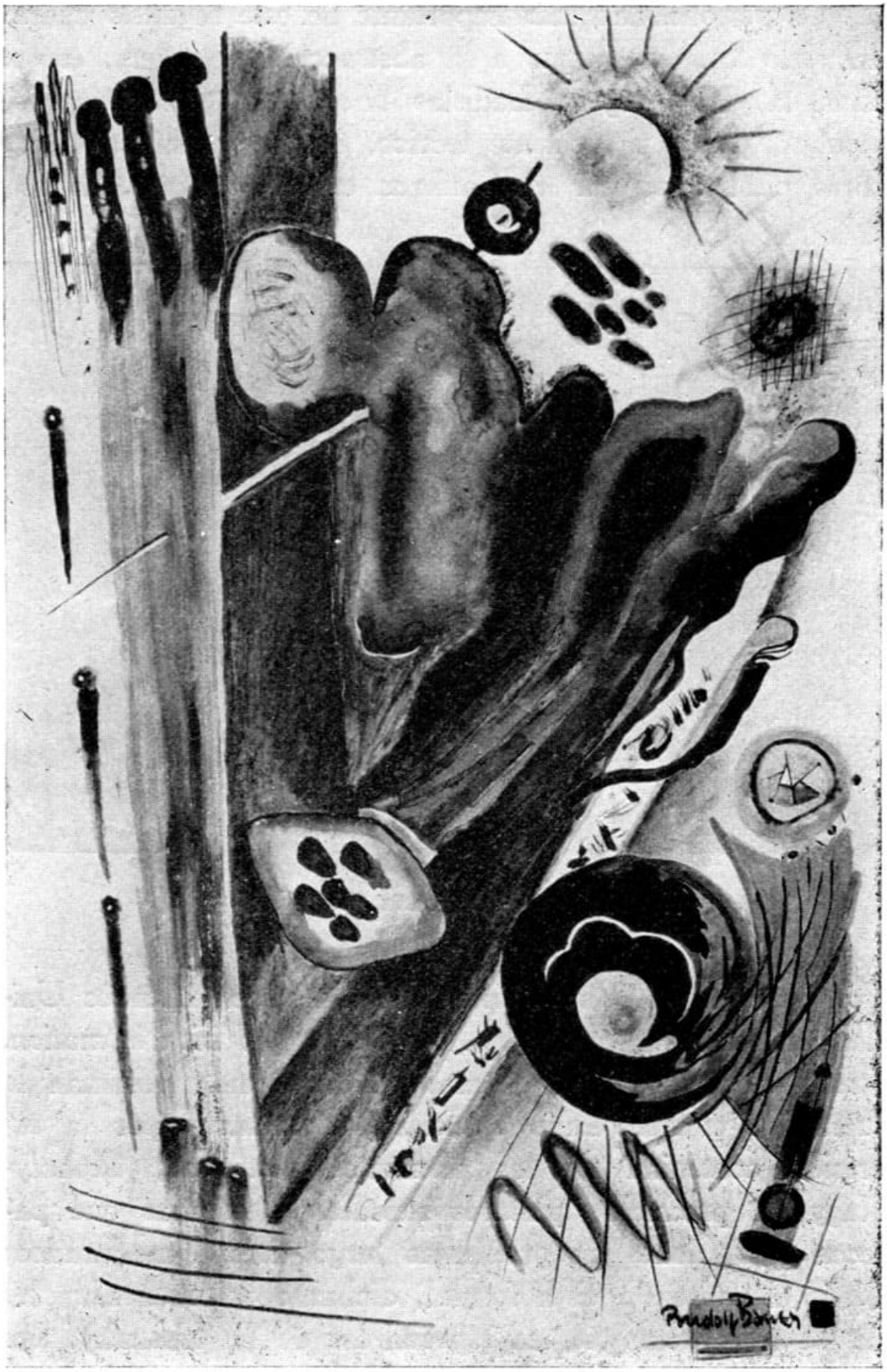


Doesburg. — *Contraposición simultánea.* Pintura

La concepción transcrita llevó a Mondrian a la organización del grupo *De Stijl, en* Leyden (1917), en el cual se reunieron los pintores Bart Van der Leck, Vilmos Huszár y Theo Van Doesburg (1883-1931); el matemático, pintor y escultor Georges Vantongerloo (1886); el poeta Kok; y los arquitectos Wils, Oud y Van't Hoff. Los pintores mencionados operan en un sentido similar al de Piet Mondrian y sus creaciones significan desenvolvimientos laterales del elementalismo esencial antes descrito. Van Doesburg intentó insertar dinamismo en la calma de las composiciones neoplasticistas por medio de la variación de las relaciones entre las líneas y las superficies de color, pero las obras así verificadas carecen, a nuestro juicio, de la serenidad ultrahumana de Mondrian y tampoco consiguen la inquieta movilidad de las pinturas de Malevich. Vantongerloo obtuvo felices resultados por la aplicación de la «perspectiva del color», fundada en las diferentes aproximaciones al contemplador de manchas situadas en un mismo plano, según el matiz sea cálido y avanzante o retrocedente. Una consecuencia del experimentalismo del grupo *De Stijl* es la abstracción geométrica de César Dómela o de Vordemberge-Gildevart (1899), cuyas obras son el nexo de unión con el constructivismo ruso. El paso a Alemania de artistas abstractos procedentes de la U.R.S.S. y el ulterior éxodo a París, determinó que en 1932 se fundara en esta capital el grupo *Abstraction-Création*, en el cual se fundieron las ramas dispersas de la creación no figurativa, enriquecida ya en aquel momento con nuevas aportaciones teóricas y artísticas. Antes de mencionar cuáles fueron éstas, queremos señalar brevemente el enorme influjo del arte de Mondrian en campos tan diversos como la arquitectura y las artes gráficas. Donde el diseño formal intervenga, hay posibilidad para que las variaciones ortogonales del gran pintor holandés faciliten la simplificación y la aclaración de la misma idea del espacio. En esos cuadros compuestos por rectángulos de diversas dimensiones, por lo general en blanco o gris, animados por el amarillo, negro, rojo y azul, encontramos la fase final del proceso iniciado en realidad por otro pintor holandés, Vincent Van Gogh, cuyo desesperado amor a la vida y al arte le hizo transmutar en ritmos furiosos las formas de la naturaleza visible.

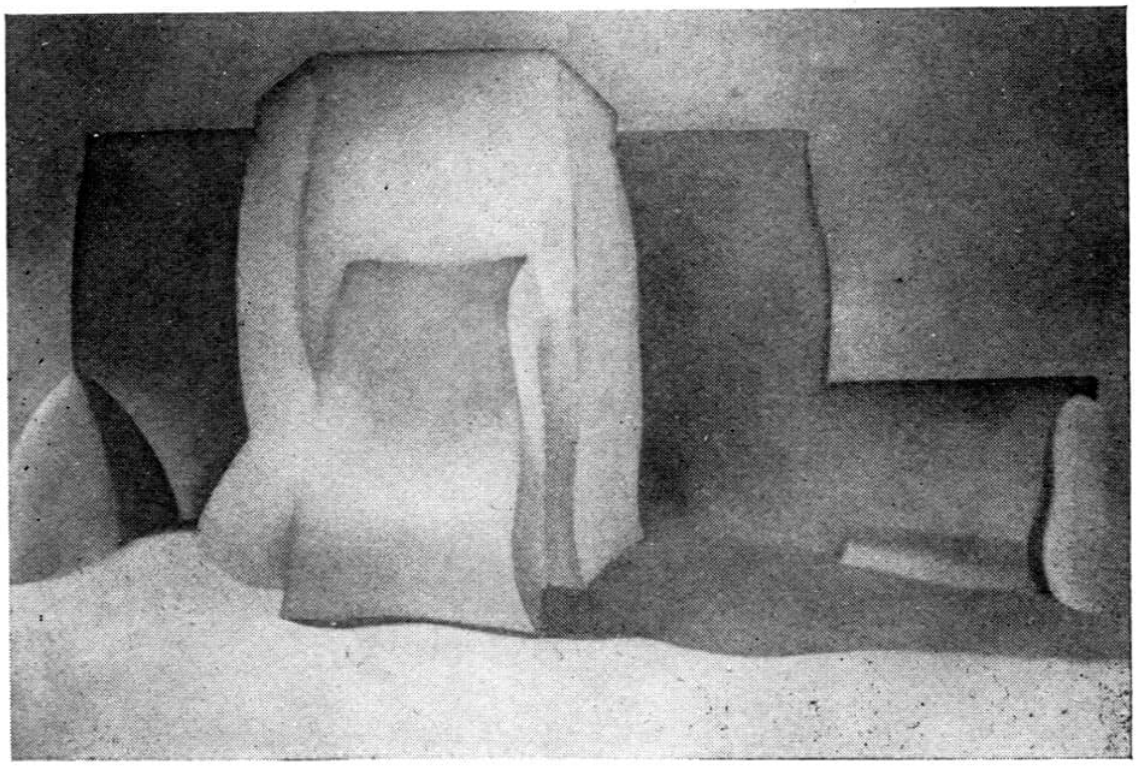
EL ABSTRACTISMO ULTERIOR

El ejemplo de los grandes pintores abstractos del primer cuarto de nuestro siglo determinó una serie de ondas concéntricas de influjo y con ello la aparición de nuevos pintores y escultores que pusieron en las distintas posibilidades de la abstracción su horizonte estético. Atraídos por el misterio del «vacío simbólico», por la eclosión de colores y formas concebidos como expresiones puras, por el anhelo de descubrir órdenes intelectuales nuevos, o por necesidades de tipo intermedio entre la plástica y la música, fueron llenando telas y cartulinas de imágenes creadas al margen de la realidad visual. Entre estos artistas citaremos a Rudolf Bauer (1889), Otto Freundlich (1878-1943), Hans Hartung (1904), alemanes; a los franceses Jean Helion (1904), Auguste Herbin (1882), Edouard Pignon, Léon Gischia, Jean Bazaine, Alfred Manessier y Maurice Esteve, quienes han tenido fluctuaciones entre lo abstracto y otras modalidades de vanguardia. En Inglaterra, aparece la obra de Wadsworth y Ben Nicholson (1894). En Estados Unidos, la falta de gran tradición pictórica coadyuva a la propagación de las corrientes ritmistas y no objetivas; podríamos citar infinidad de nombres de artistas comprometidos dentro de la tendencia abstracta, nos conformaremos con dar noticia de los más consecuentes: Hilla Rebay, O'Keeffe, Gottlieb, Xceron, Charles Howard, John Stephan, etc. Libros como el de Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America* nos ponen en contacto con varias promociones de pintores que se han colocado resueltamente al lado de los fundadores de la nueva visión del mundo.



Bauer. — *Poder.* Acuarela

La personalidad más importante de este segundo cuarto del siglo XX, en lo que a la abstracción se refiere, es sin duda la del húngaro Ladislas Moholy-Nagy, fotógrafo, escultor, pintor y excelente teórico, cual lo demuestran sus obras publicadas por el Bauhaus en Alemania: *Malerei, Fotografie, Film, Von Kunst zu Leben*, o en Estados Unidos más recientemente: *The New Vision* y *Vision in motion*. Preocupado por los problemas ópticos como Mondrian lo fuera por el simbolismo espacial y Kandinsky por la expresión contenida en los elementos pictóricos, Moholy-Nagy ha producido pinturas sencillas e intensas que parecen resoluciones de problemas largo tiempo madurados; desde el punto de vista formal, dichas obras recuerdan las de los constructivistas, en especial las de El Lissitzky. Sus esculturas en plexiglás, vidrio y alambre de hierro obedecen a igual concepto. De su libro *The New Vision* y como demostración del racionalismo especulativo a que ha conducido la obsesión expresiva que comenzara a fines del XIX con la disolución de las formas demasiado conocidas del mundo exterior, transcribimos su *esquema de un sistema general de elementos* donde dice: «La producción de *formas nuevas* puede fundarse en: 1) Relaciones de medidas (número de oro u otros sistemas de proporción o combinación). Posición (mensurable en ángulos). Movimiento (dirección, intersección, interpretación). 2) En los diversos aspectos del material: estructura, textura, tratamiento de la superficie, composición de las masas. 3) En la luz (color, ilusión visual, reflejo, refracción). 4) Las relaciones de formas se pueden presentar como: a) contrastes, b) desviaciones, c) variaciones (traslación, dislocación, repetición en series, rotación, reversión y sus posibles combinaciones)». La lección que acaso se desprende de esta historia comenzada en Ostende frente al mar que James Ensor viera lleno de inquieta transverberación cromática, es que los males del espíritu sólo pueden ser curados por el espíritu, que la inteligencia salva a la pasión, la justifica y la resuelve.



O'Keeffe. — *La iglesia del rancho*

Precisamente, la última evolución de la pintura no figurativa justifica este aserto. Se halla, por lo general, en contradicción con la tendencia «funcional» y purista y propende a transformar todos los elementos de la obra —color, forma, diseño lineal, pero sobre todo calidad— en un medio apto para sostener las proyecciones psíquicas. Con el nombre de «tachisme», jóvenes pintores americanos, asiáticos, europeos, agrupados en París en parte, han celebrado exposiciones de su tendencia, que significa la convergencia del surrealismo y la abstracción, pues la creación sigue estrictamente vías de automatismo gráfico, pero las figuras y esquemas imitativos de la realidad exterior se hallan desterrados por entero de la imagen. Precursor de esta corriente hemos de considerar a Matta, cuyas visiones cosmogónicas han ido aniquilando progresivamente los restos de visualidad literal hasta convertirse en hirvientes afloraciones del mundo interior. La etapa actual de Antonio Tapies, basada en el poder expresante de la textura y en una insondable profundidad de inspiración responde a esta tendencia.

CRONOLOGÍA DEL EXPRESIONISMO Y LA PINTURA ABSTRACTA

1880-1890. Obras de James Ensor y Vincent Van Gogh. —Sintetismo de Gauguin.

1892. Antonio Gaudí inicia en Europa el interés por el arte africano.

1900. Comienzo del Parque Güell, por Antonio Gaudí. Época azul de Pablo Picasso. — Influencia de Edward Munch en Alemania.

1901. *Gurrelied*, de Arnold Schönberg.

1903. Fundación del grupo *Die Brücke* en Dresde. Grabados grotescos de Paul Klee. Suicidio de Otto Weininger.

1905. Últimas obras de Cézanne. Exposición de los *fauves* en Paris (Matisse, Friesz, Vlaminck, Derain, Duffy, Van Dongen). El poeta expresionista Morgenstern escribe sus *Galgenlieder*.

1906. Primeras obras de Max Beckmann.

1907. *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso.

1908. Comienzo del cubismo analítico.

1909. Aparición del futurismo (Severini, Balla, Boccioni, Carra, Russolo, Marinetti). — Kubin escribe *Die andere Seite*. *Erwartung*, de Arnold Schönberg.

1910. Gaudí termina su casa Mila de Barcelona. *Papiers collés*, de Picasso y Bracque.

1911. En Paris, orfismo de Kupka y Robert Delaunay. En Rusia rayonismo, de Larionov y Gontcharova. Primera acuarela abstracta de Kandinsky. Fundación del grupo *Der Blaue Reiter* en Munich.

1912. En Rusia suprematismo, de Kasimir Malevich; no objetivismo, de Rodchenko; constructivismo, de Tatlin. En París sincromismo, de Rusell y Wright. *Pierrot Lunaire*, de Schönberg.

1915. Piet Mondrian, época de + y —.

1916. Relieves y contrarrelieves de Tatlin, Gabo y Pevsner. Fundación del movimiento Dada en Zurich (Tzara, Arp, Huelsenbeck).

Metamorfosis, de Franz Kafka.

1917. Grupo *De Stijl* en Leyden (Holanda).

1918. Se inicia en Alemania el expresionismo arquitectónico.

1919. Grosses Schauspielhaus, de Hans Poelzig. Fundación del Bauhaus en Weimar por Walter Gropius, donde ejercieron profesorado Paul Klee y Wassili Kandinsky. — *Gabinete del Dr. Caligari*, de R. Wiene.

1920. Estilo denominado «Zigzag de la inflación».— Auge del constructivismo ruso; *Realistic Manifesto*, del mismo. *Nosferatu*, de Murnau.

1921. *Observatorio*, de Erich Mendelsohn en Potsdam. Kokoschka, *Lot y sus hijas*.

1921. *Los siete locos*, del escritor expresionista argentino Roberto Arlt.

1922. Se inicia la reacción postexpresionista de la *Neue Sachlichkeit. Wozzeck*, de Alban Berg.

1924. Chile Haus, de Fritz Höger en Hamburgo. Fundación del surrealismo en París.

1925. Capitolio, de Hans Poelzig en Berlín.

1929. Danzas expresionistas de Kreuzberg. Anton von Webern, *Sinfonía*.

1930. *Móviles*, de Alexander Calder. — *Cabeza*, de Giacometti. (Extremos opuestos de abstracción y concepto físico de la escultura; desmaterialización extrema y movimiento; y escultura de bloque cerrado que sólo actúa por sugerencia).

1931. Schweizerhaus, de Le Corbusier. Desde la exposición de Stuttgart, de 1927, auge del funcionalismo (arquitectura relacionada con las abstracciones del grupo holandés *De Slijl*).

1933. *Ventana azul*, de Schwitters. Los nazis cierran el Bauhaus.

1936. *Cuarteto de cuerda, n.º 4*, de Schönberg.

1937. Los nazis organizan la exposición ambulante de obras expresionistas, cubistas, futuristas, abstractas y surrealistas bajo el título de *Entartete Kunst* (Arte degenerado) y entronizan una consecuencia del Biedermeier apta para ilustrar calendarios.

1939. Anton von Webern, *Cuarteto op. 29*. — Estreno de la obra póstuma de Alban Berg, *Lulú* (1928-1935).

1946. Expansión, particularmente en América, del funcionalismo, atonalismo y arte abstracto.

Síntesis general

1789-1889. Época de desarrollo de los antecedentes del arte contemporáneo. (Influencia de la arqueología, de la fotografía, de la nueva visión; disolución impresionista, simbolismo, raíces del expresionismo).

1889-1903 Antecedentes directos del expresionismo. Obras de James Ensor, Vincent Van Gogh, Edward Munch, Antonio Gaudí; interés por el arte africano. Deformación *Jugend-Modern Style*. Obras de Beardsley.

1903-1922. Desarrollo del expresionismo hasta convertirse en la tendencia oficial en Alemania.

1911-1922. Período de máxima desintegración de la realidad objetiva visual, de aparición de todas las tendencias abstractas.

1922-1946. Reacción parcial hacia la Nueva Objetividad. A su lado se desarrolla el arte abstracto y prosigue la expansión del expresionismo.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

Bahr, Hermann
Der Expressionismus
Munich, 1916

Barr, H.
Cubism and Abstract Art
Nueva York Barr, H.
Expresionista
1925

Barr, H.
Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art
Nueva York, 1948

Brandt, Paul.
Sehen und Erkennen
Leipzig, 1923

Burger, Fritz
Einführung in die moderne Kunst
Berlin, 1917

Deri, Max
Die neue Malerei
Leipzig, 1921

Einstein, Karl
Die Kunst des 20 Jahrhunderts
s. d.

Fechter, Paul
Der Expressionismus
Munich, 1914

Hausenstein, Wilhelm
Die bildende Kunst der Gegenwart
1920

Kandinsky-Marc
Der Blaue Reiter
Munich, 1914

Kandinsky, Wassily
Uber das Geistige in der Kunst
Munich, 1912

Kandinsky, Wassily
Punkt und Linie zu Fläche
Munich, 1926

Kirchner, E. L.
Chronik der «Brücke»
1912

Klee, Paul
Pädagogisches Skizzenbuch
Munich

Malevich, Kasimir
Die Gegenstandlose Welt
Munich, 1927

Meyer, Alfred R.
Die Maer üon der Musa expressionistica
Düsseldorf, 1948

Moholy-Nagy, Ladislas
Malerei, Fotografie, Film

Munich

Moholy-Nagy, Ladislas
The New Vision

Moholy-Nagy, Ladislas
Von Kunst zu Leben
Munich

Mondrian, Piet
Neue Gestaltung
Munich

Nemitz, Fritz
Deutsche Malerei der Gegenwart
Munich, 1948

Piérard, Louis
La Peinture belge contemporaine
París

Ruhmer, Eberhard
Stilkunde der deutschen Kunst bis zur Gegenwart
Berlin, 1950

Schessler, Karl
Der Geist der Gothik
Leipzig, 1923

Schmidt, Paul Ferdinand
Geschichte der modernen Malerei
Stuttgart, 1954

Seuphor, Michel
L'Art abstrait
Paris

S. J.
Abstract and Surrealist Art in America

Nueva York, 1944

Sydow, E. von
Die deutsche Expressionistiche Kultur und Malerei
Berlín, 1920

Walden, Herwarth
Expressionismus. Die Kunstwende
1918

Waldmann, Emile
La Peinture allemande contemporaine
París

Worringer, Wilhelm
Formprobleme der Gothilf
Munich, 1910

Worringer, Wilhelm
Abstraktion und Einfühlung
Munich, 1911

Para el expresionismo musical o atonalismo

Jouve, Pierre-Jean
Wozzeck
París, 1953

Leibowitz, René
Schoenberg et son école
París, 1947

Leibowitz, René
Introduction à la musique de douze sons
París, 1949

Rognoni, Luigi

Espressionismo e dodecafonia
Torino, 1954

Stuckenschmidt, H. H.
Arnold Schoenberg
Zurich, 1951

Wellesz, Egon
Die neue Instrumentation
Berlín, 1928

JUAN EDUARDO CIRLOT (Barcelona 1916-1973) fue compositor, poeta y crítico de arte. Fue formado en la composición musical por el maestro Fernando Ardévol y perteneció al círculo Manuel de Falla, aunque en 1950 abandonó definitivamente este ámbito de creación. Entre 1940-1943 vivió en Zaragoza, movilizado por los nacionales, y en esa ciudad fue acogido por el grupo intelectual, en especial, por Alfonso Buñuel, hermano del cineasta, lo que le permitió acceder a la biblioteca de éste y entrar en contacto con el surrealismo. En 1949 conoció a André Breton en la Place Blanche de París y a partir de entonces mantuvieron una estrecha amistad. Entre 1949 y 1954 conoció al musicólogo y etnólogo Marius Schneider que le formó en simbología. En 1949 entró a formar parte del grupo Dau al Set. Su obra más importante, en prosa, es el *Diccionario de los símbolos* (con veinte reediciones desde 1997) y, en poesía, su obra poética completa en tres volúmenes: *Bronwyn* (2001), *En la llama* (2005) y *Del no mundo* (2008).